



IMAGINARIOS DE LA CIUDAD: POÉTICAS Y ECOCRÍTICAS

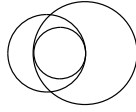
DOLORES THION & ROSA DE DIEGO (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS



**IMAGINARIOS DE LA CIUDAD:  
POÉTICAS Y ECOCRÍTICAS**





# IMAGINARIOS DE LA CIUDAD: POÉTICAS Y ECOCRÍTICAS

Dolores Thion Soriano-Mollá & Rosa de Diego (eds.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*Imaginarios de la ciudad: poéticas y ecocríticas*

Universitas, num. LXXV  
Première édition : avril 2024

Obra publicada con el apoyo  
de la Universidad del País Vasco  
y de la Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Image de couverture :  
© *Tempodron*, Berlin, 2021  
Abigail Pérez Alonso

© Les auteurs, 2024  
© Éditions Orbis Tertius, 2024

Tous droits réservés.  
Toute utilisation ou reproduction,  
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,  
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-381-1  
ISSN : 0765 - 5681  
info@editionsorbistertius.com  
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe  
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN <i>Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Rosa DE DIEGO</i>	9
LA MIMÉTICA, UN INSTRUMENTO PARA LA SOSTENIBILIDAD ARQUITECTÓNICA Y URBANA <i>Fernando BAJO MARTÍNEZ DE MURGUÍA</i>	23
ECOPOÉTICA DE LA ALTURA Y ADECUACIÓN AL TERRITORIO <i>Arantxa QUINTANA</i>	47
COREO-POÉTICAS DEL MOVIMIENTO <i>A PROPÓSITO DE ROSELAND/LO QUE EL CUERPO NO RECUERDA,</i> DE WIM VANDEKEYBUS <i>José Ignacio LORENTE</i>	61
ESPACIO NATURAL Y URBANO EN «LA MUJER ALTA» DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN <i>Juan MOLINA PORRAS</i>	75
UNE ÉCOPOÉTIQUE À L'AUBE DU XX <sup>e</sup> SIÈCLE : <i>LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO (1904)</i> DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ <i>Christian MANSO</i>	89
UNA ECOLOGÍA PRECOZ EN FRANCIA. LE CLÉZIO Y GIONO <i>Rosa DE DIEGO</i>	105
ECOSOFÍA Y METAFÍSICA EN J. M. G. LE CLÉZIO <i>Jesús CAMARERO</i>	119

ANTONIO FERRES Y <i>TIERRAS DE OLIVOS</i> , UNA POÉTICA ANTIFRANQUISTA EN LA ANDALUCÍA RURAL <i>Dolores THION SORIANO-MOLLA</i>	133
DE LA CIUDAD AL CAMPO, MUJERES FURTIVAS EN TIEMPOS DE FRANCO. A PROPÓSITO DE <i>FURTIVOS</i> DE JOSÉ LUIS BORAU <i>Leire ITUARTE PÉREZ</i>	157
DE URBANITA A CAMPESINO. UN VIAJE CON MOCHILA Y POCO MÁS <i>Carmen VALERO-GARCÉS</i>	177
LO IRRISORIO ANTROPOCENO, EN <i>SIN NOTICIAS DE GURB</i> (EDUARDO MENDOZA, 1991) <i>Inès GUÉGO RIVALAN</i>	201
PAISAJE, MEMORIA E IDENTIDAD: LA OBRA DE RAFAEL CHIRBES DESDE UNA PERSPECTIVA ECOCRÍTICA <i>Alejandro J. LÓPEZ VERDÚ</i>	219
BELÉN GOPEGUI, L'ÉCRIVAINÉ URBAINE <i>Oliwia BAGINSKA</i>	241
LAUSANA, UNA CIUDAD VERDE PARA VER LA VIDA EN ROSA <i>Montserrat LÓPEZ MÚJICA</i>	255
AUTORES	279

## INTRODUCCIÓN



El espacio en el que vive el hombre, el medio y la atmósfera, son más que simples coordenadas referenciales de lugar. Las relaciones intelectuales y emocionales que las personas, consciente o inconscientemente, entablan con él resultan mucho más profundas que a lo que primera vista pudiera parecer. Además, aquellas que corresponden a los espacios habitables, determinan las vivencias, las lecturas y las representaciones de los mismos, nunca como realidades aisladas, sino sobre todo en íntima relación con la naturaleza, interior o circundante, con la que cohabitan. Las conceptualizaciones y los imaginarios de la ciudad y sus vinculaciones con lo rural y lo natural nacen de realidades multifactoriales que pueden abarcar tanto lo político, lo ético, lo filosófico y lo científico, como lo estético, lo ideológico o lo cultural. Siempre han formado parte de nuestra tradición, nos ayudan a comprendernos y a hacernos evolucionar. Por ello, las poéticas y eco-poéticas que cristalizan sus representaciones según sus diferentes centros de interés, corpus y metodologías han acelerado su evolución en las últimas décadas hacia la ecocrítica, método nacido a partir de la ecología que ya ha adquirido un importante alcance en nuestro presente.

En la línea de los trabajos del equipo *Espacios Urbanos, siglo XXI* recogidos en dos volúmenes, *Naturalezas en fuga. Ecocrítica(s) de la ciudad en transformación* (Anthropos, 2021) y *Naturalezas en fuga II. Eco-poética del paisaje urbano* (Anthropos, 2022), proseguimos ahora nuestros estudios interdisciplinares sobre el entorno habitable y las relaciones medioambientales en la sociedad, haciendo hincapié en

la disminución de los espacios naturales, en su deterioro, en las distintas transformaciones de las doxa y de los modelos de vida en la sociedad contemporánea. Tras sucesivos períodos de inestabilidad y de crisis sociopolíticas, culturales y ecológicas, los ciudadanos se han replanteado las relaciones que ellos y sus espacios de vida mantienen con el mundo natural y rural, de modo que, tanto la arquitectura, como las distintas expresiones artísticas —tales como la literatura, el cine o la danza— están asumiendo responsabilidades éticas y compromisos sociales en este sentido. Estos nos conducen hoy a estudiar nuestros presentes urbanos y su sostenibilidad, la ecología urbana, la devastación ecológica, la insensibilidad capitalista y el antropocentrismo, entre otros aspectos. No obstante, las miradas retrospectivas son también fundamentales para conocer nuestros antecedentes y comprender el presente. Por ello, en este monográfico se examinan otras aportaciones culturales contemporáneas, aquellas que ya vislumbraron las transformaciones urbanas y la degradación de nuestro hábitat, y las que han ido trabando, desde los hábitats urbanos y rurales, nuevas relaciones ontológicas, fenomenológicas y eco-filosóficas, o incluso, aquellas que han recurrido a dichos entornos medioambientales como metáforas sociales, políticas y éticas para denunciar la realidad.

La capacidad docente de la sensibilidad, recordando el tópico horaciano *prodesse et delectare*, sigue hoy con todo su vigor, poniendo todas las disciplinas creativas al servicio de la imperiosa reconsideración y protección de nuestro medio ambiente y para replantear las relaciones del ser humano con la Naturaleza, la cual contribuye a dar sentido a nuestras existencias. En ello reside asimismo nuestro compromiso ecológico y ético, desde la pluralidad de perspectivas que abarcan los estudios de esta nueva monografía.

Abren este volumen dos trabajos que se centran en el enfoque sostenible del entorno construido, sin duda un tema de actualidad que Fernando Bajo plantea desde perspectivas críticas en “La Mimética, un instrumento para la sostenibilidad arquitectónica y urbana. (Desde la aproximación ambiental del paisaje hasta la tradición material construida)”. En la actualidad, toda actividad con algún impacto físico tiene que tener en cuenta tales enfoques. Sin embargo, se centra principalmente en sistemas tecnológicos de vanguardia, olvidando

soluciones tradicionales que aún podemos detectar en nuestro entorno cercano como formas sencillas y eficaces de afrontar situaciones que parecían condenadas al olvido. Para Fernando Bajo, se trata de todo un error, porque el primer paso hacia la sostenibilidad es precisamente la aplicación de procedimientos duraderos capaces de ahorrar recursos; especialmente aquellos que no son renovables. Un acercamiento empático a la naturaleza debería ser útil para abordar este problema, y por ello tiene sentido repasar algunos casos comunes aplicados tradicionalmente en nuestras zonas urbanas y edificios. A veces tan obvios como la sombra de un árbol. La mayoría de las veces, son soluciones reconocibles, respetuosas con el dominio de la naturaleza, sencillas, sostenibles y fáciles de replicar. Con la intención final de encaminarse hacia los pilares básicos de la sostenibilidad; algo que no siempre necesita de las tecnologías más avanzadas. Completa esta perspectiva la propuesta de Arantxa Quintana que, en “Ecopoética de la altura y de la medida adecuada a cada territorio”, enfoca su estudio hacia la ecopoética de la altura y de la medida adecuada a cada territorio. El redimensionamiento territorial debe configurar la extensión idónea para cada condición urbana, moldeando la ciudad en la medida y equilibrio óptimo según la orografía de cada el soporte físico. Por ello, la tipología edificatoria puede favorecer, a modo de condensador social, por un lado, la viabilidad de un entorno urbano habitable, y por otro, la sostenibilidad de un medioambiente equilibrado y simbiótico entre el límite difuso de la naturaleza y la obra del hombre. El texto desarrolla la estrategia de implementación de la edificación en altura, medida y a escala del territorio, como paradigma de desarrollo de la ecopoética de la ciudad, liberando espacios libres y recuperando el equilibrio del ecosistema urbano entre naturaleza, hombre.

Frente al concepto de altura, José Ignacio Lorente se centra en el estudio del movimiento y en sus imaginarios subjetivados y socializados como componentes esenciales de la Modernidad. El movimiento que introdujo el progreso técnico y científico en el siglo XIX influyó desde los albores del XX en disciplinas tan variadas como la arquitectura y el urbanismo, la filosofía o la economía, pero también en las creaciones artísticas, verbales, visuales, plásticas y escénicas. En “Coreo-poéticas del movimiento. A propósito de *Roseland/Lo que el*

*cuerpo no recuerda*, de Wim Vandekeybus”, José Ignacio Lorente demuestra que estas últimas consolidan “una concepción compositiva y coreográfica de la movilidad de los cuerpos en el espacio urbano moderno”. Para ello, investiga el intercambio de puntos de vista que se produce entre el cine y la práctica coreográfica del bailarín y cineasta belga Wim Vandekeybus, lo que le permite evaluar los síntomas del colapso de la idea moderna de movimiento y sus consecuencias conceptuales, como las ideas de progreso y desarrollo o la movilidad optimizada de personas y bienes en el espacio cívico. La pieza representa, en consecuencia, una ecopoética crítica del movimiento, a través de la cual el coreógrafo explora los límites de lo humano, donde el instinto, las reacciones inconscientes, imprevisibles e inmotivadas, proporcionan los resortes necesarios para un movimiento despojado de las convenciones escénicas y de los hábitos disciplinados de la vida cotidiana, así como las condiciones para experimentar con un nuevo lenguaje dancístico.

Los imaginarios que desde la literatura y del cine recurren a la naturaleza como centro neurálgico de sus creaciones. Analizan sus dimensiones ecológicas, existenciales, culturales y sociopolíticas, enriquecen los estudios anteriores y aportan una dimensión internacional a la presente monografía. Al hilo de un desarrollo diacrónico, el lector descubrirá el estudio de un sencillo pero elocuente texto: el cuento de «La Mujer Alta», que plantea el tema candente de los femenino, enmarcado en los objetivos ecopoéticos que exploran parte de estos trabajos. Centrándose sobre todo en este segundo aspecto, Juan Molina Porras recuerda en “Espacio natural y urbano en «La Mujer Alta» de Pedro Antonio de Alarcón” el carácter premonitorio de la literatura fantástica con este cuento canónico de la literatura española. Para que la irrupción de un posible elemento del otro mundo sea posible, los diversos narradores de la historia han construido dos ambientes contrapuestos. Uno bucólico, en plena naturaleza, donde se halla un primer narrador y otro urbano, con las características propias de la ciudad europea decimonónica. Curiosamente es en este último donde es posible la aparición sobrenatural con una función subversiva que cuestiona las leyes físicas que organizan el mundo y, en particular, la limitada capacidad del hombre para explicar la complejidad de la naturaleza. Una perspectiva complementaria es la que

nos ofrece Azorín a través de su célebre personaje, el joven e hipersensible Antonio Azorín, quien plantea la célebre controversia entre Naturaleza y Cultura. A él dedica su atención Christian Manso con el estudio de las *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Si bien estas se inspiraron en un programa político, el autor rápidamente lo dejó de lado para dar rienda suelta a su subjetividad, ya que pronto intuyó que de ella podía sacar mejor partido. De su personal subjetividad nace una eco-poética basada en una biodiversidad abundante, localizada con precisión y muy instructiva. Esta subjetividad entra en conflicto abierto con la Escuela, representante de la cultura oficial, para denunciar el daño irreversible que está causando entre la juventud española. La subjetividad aboga por una revolución cultural basada en los vínculos íntimos que deben forjarse entre la subjetividad de la juventud española y su entorno natural, con el fin de establecer un eco-humanismo.

Desde la literatura francesa Rosa de Diego y Jesús Camarero realizan originales incursiones en la obra de J. M. G. Le Clézio; pero también en un preclaro antecedente de la ecocrítica, Jean Giono. En “Una ecología precoz en Francia. Le Clézio y Giono”, Rosa de Diego adopta la ecocrítica como método de análisis literario para estudiar las relaciones entre la literatura y el medio ambiente y, en particular, la progresiva degradación del ecosistema natural en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva demuestra que la literatura es un medio de transmisión de valores ecológicos y de concienciación contra la destrucción de la naturaleza. Y como ejemplo, la autora analiza la obra de dos escritores franceses, Jean Giono y Jean-Marie Gustave Le Clézio, cuyas obras pueden ser calificadas de ecológicas *avant la lettre*, advirtiendo al lector de los desastres que el hombre provoca en la naturaleza. Puesto que la ecocrítica es una perspectiva resueltamente interdisciplinar, estas aportaciones a partir de la obra de Clézio se plantean desde otros ámbitos complementarios en el siguiente estudio, a cargo de Jesús Camarero. Así, en “Ecosofía y metafísica en J. M. G. Le Clézio”, el autor nos propone una aproximación a la obra de Le Clézio basada en la teoría de la ecosofía de A. Naess y F. Guattari, la cual revela el sentido profundo de la integración del ser humano en la naturaleza salvaje. Este principio de ecología profunda, con sus diferentes aspectos, se convierte en la base

de una nueva relación entre el ser humano y el mundo. En la obra de Le Clézio emerge una nueva vía filosófico-literaria que integra el orden regenerativo del mundo frente a los retos actuales que plantean el cambio climático y la evolución de nuestro hábitat.

Regresando a los escenarios españoles, Dolores Thion explora el libro de viajes de Antonio Ferres, *Tierras de olivos* (1967), en tanto que poética antifranquista en la Andalucía rural. La presencia de un supuesto viajante de comercio, quien hace las veces de narrador autoficticio, por las provincias de Córdoba y Jaén confiere un tono confidencial al relato. El regreso a aquellos espacios urbanos y universos rurales le hacen evocar sus vivencias cuando su madre y él, niño todavía, tuvieron que huir para sobrevivir durante la Guerra civil.

El relato, a modo de escueta crónica periodística, se construye desde una mirada crítica y pretendidamente objetiva, pero en realidad, fundamentalmente subjetiva y marxista a pesar de la censura franquista. Ahora bien, tras el vivo apunte de viaje y las elocuentes fotos que refrendan el relato, aflora una sensible poética del medioambiente profundamente crítica: la de una naturaleza, todopoderosa y determinista, que asociada a su simbolismo ontológico y sociopolítico, va forjando la denuncia de problemas históricos fundamentales, tales como el latifundismo y la propiedad de la tierra. Pueblo tras pueblo, aldea o cortijada, Ferres recurre a los elementos fundamentales de la naturaleza —sol, agua, tierra, luz— para condenar las condiciones de miseria y de atraso de aquellos inhóspitos hábitats rurales, voluntariamente olvidados por el Franquismo.

El final del Franquismo fue fuente de inspiración también para el célebre director de cine José Luis Borau, tal como nos presenta Leire Ituarte en “De la ciudad al campo, mujeres furtivas en tiempos de Franco. A propósito de *Furtivos* de José Luis Borau”. Rodada en los meses que precedieron a la muerte de Franco, *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, constituye una de las primeras películas de tránsito hacia el Posfranquismo, un documento cultural decisivo que augura el advenimiento de una época de transición. Atendiendo al contexto de pujanza del drama rural en el cine español de los años 70, el filme construye su imaginario en torno a la polarización entre la ciudad y el campo, un arquetipo que comparece como espejo invertido de lo urbano. La colisión entre estos dos ecosistemas se despliega

como resonancia de la pugna entre Milagros y Martina, dos ideales de feminidad ligados al resquebrajamiento de un régimen patriarcal al borde del derrumbe. La representación de la violencia en el seno de la célula familiar, en tanto que proyección metafórica del Estado franquista y su podredumbre moral, apunta a la perversión y fractura de la metáfora franquista de la nación sexuada en un momento crítico para el discurso político de género del Régimen. La dimensión metafórica del relato y sus configuraciones edípicas, se articulan, en suma, como síntoma inequívoco de las tensiones de los ideales de género en un momento crucial de la historia de España.

Si los dos estudios anteriores reflejan como telón de fondo el problema migratorio de los españoles, el estudio de Carmen Valero-Garcés “De urbanita a campesino. Un viaje con mochila y poco más”, se ubica en la encrucijada de la emigración extranjera a España durante las últimas décadas. Estos movimientos también han influido en las relaciones entre el hábitat urbano y el rural, a pesar de que nuestras sociedades se caractericen por la alta concentración urbana. En efecto, alrededor del 56% de la población mundial vive en ciudades. Esta preferencia por los entornos urbanos es también manifiesta entre la población inmigrante con un saldo a su favor del 80%, en tanto que solo el 20% del colectivo inmigrante reside en el entorno rural en España. La presencia de la población extranjera en los municipios rurales es, pues, baja. A pesar de ello, la llegada de población extranjera ha tenido un efecto positivo para aminorar el decrecimiento poblacional y el envejecimiento en ese entorno a la par que se plantean otros desafíos y retos por resolver. El objetivo de este artículo es analizar de forma crítica la realidad de la ciudad y la España rural, con especial énfasis en la población inmigrante y examinar las características y retos que su distribución entre la España rural y la España vaciada conllevan.

Desde finales del siglo XIX, la ciudad se convierte en el hábitat por excelencia de las sociedades burguesas, por lo que, al unísono, los relatos de ficción se hicieron también urbanos como escenarios complejos, asimilando asimismo todas las redes de factores y las cambiantes coyunturas. Las novelas de Eduardo Mendoza, ubicadas en Barcelona y sus alrededores, las de Belén Gopegui en Madrid y las de Rafael Chirbes en los pueblos y las concentraciones turísticas del

litoral mediterráneo, han sido referentes que han sugerido interesantes lecturas ecopoéticas y ecocríticas desde finales del siglo xx, presentes en este monográfico.

En “Lo irrisorio antropoceno, en *Sin noticias de Gurb* (Eduardo Mendoza, 1991)”, Inès Guégo Rivalan examina la evolución de las actitudes sociales ante los espacios urbanos merced a la aparición de la crítica ecopoética. Eduardo Mendoza elige para ello la Barcelona preolímpica, observada a través de la mirada (ficticia) de un extraterrestre en un momento clave de su desarrollo. En esta novela, donde lo extraño compite con lo farsesco, emerge la aguda conciencia del frágil equilibrio del ecosistema urbano y la necesidad de la acción política para proteger el medio ambiente.

En semejantes términos lo vislumbró también Rafael Chirbes en el ecosistema del litoral valenciano, a partir de las coordenadas del paisaje, a la luz de la memoria y de la identidad. Alejandro J. López Verdú centra en ello su mirada en “Paisaje, memoria e identidad: la obra de Rafael Chirbes desde una perspectiva ecocrítica”, recorriendo algunos de los títulos principales del novelista valenciano. Influidor por el marxismo y un profundo vínculo con la tierra valenciana, Chirbes critica literariamente las transformaciones sociopolíticas, históricas y medioambientales de España: el desarrollo urbanístico descontrolado y su impacto en el paisaje y la memoria, como se observa en *Crematorio* y *En la orilla*, sus dos novelas de la crisis. Sin embargo, esta visión puede rastrearse ya en sus primeras novelas, como *La buena letra* o incluso *Mimoun*, así como en sus escritos privados. Ahora bien, cuando Chirbes se encontró con el devastado paisaje natural de su infancia, en la costa valenciana, entonces estableció fuertes vínculos entre paisaje y memoria, expuestos simbólicamente y metafóricamente en sus novelas, en sus diarios, y su libro de ensayo *A ratos perdidos*. Chirbes comprende las ineludibles relaciones entre sociedad y paisaje: cómo este se somete a sus necesidades, y cómo esta, a lo largo de generaciones, siempre se ha apropiado de la naturaleza por medio del trabajo, lo cual deja en el proceso sucesivas capas de memoria. Esta memoria se ve amenazada por la cultura del pelotazo y la especulación inmobiliaria, resultado, por un lado, de un marco jurídico que favorece la búsqueda del beneficio por encima de la conservación de la propia identidad y, por otro, de la integración del

país en el capitalismo global. La desmemoria vuelve absurda cualquier propuesta de conservación del paisaje, en tanto que depósito de un pasado, con el cual se han cortado todos los lazos.

Otra sollicitación en aras al desarrollo de un compromiso sociopolítico y socio-ecológico nos ofrece Belén Gopegui en *El Padre de Blancanieves* (2007), texto al que dedica su estudio Oliwia Baginska. En su novela, la escritora madrileña denuncia los estragos naturales que engendra la insensibilidad capitalista y lo hace a través de los personajes procedentes de la clase media con una diversidad de conciencias sociales. En este trabajo, Oliwia Baginska analiza las eco-poéticas que en esta novela social configuran su carácter activista: las temáticas medioambientales, las soluciones ecológicas sostenibles en los espacios urbanos, así como la cuestión de responsabilidad social colectiva e individual, las cuales vuelven a plantear la relación sociedad/naturaleza a la luz de la construcción conflictiva entre el espacio público y el espacio privado. También contempla la autora las representaciones de la naturaleza que interrumpe tímidamente el espacio urbano y adquiere el valor de la fuente de serenidad humana, lo que contrasta con la imagen de la ciudad como infraestructura moderna y espacio de la frustración y de la duda. Gopegui intenta a través de este relato promover la militancia, por lo que cuestiona las posturas sociales pasivas e ignorantes al entremezclar lo social con la ecocrítica y las eco-poéticas.

Una visión más alentadora nos llega desde Suiza de la mano de Montserrat López Mújica, quien nos aporta una perspectiva más optimista y más modélica con su estudio “Lausana, una ciudad verde para ver la vida en rosa”. Entendida la eco-poética o ecopoésía como un enfoque literario a favor de la ecología y la biodiversidad para la concienciación y la educación medioambiental, su objetivo es extraer su compromiso y su enfoque artístico de la belleza de la biodiversidad y los climas del mundo. Las plantas, los animales, los humanos y los minerales están íntimamente ligados, y esta relación de interdependencia, que ha sido dañada, sobre todo en las ciudades, sólo puede reconstruirse si la vida evoluciona en un entorno moral, político y espiritualmente sano. La transformación de la ciudad de Lausana, en donde se ha planteado la compleja relación entre la naturaleza y la ciudad, de la historia y la evolución actual ha estimulado

la creación literaria. A través de varios autores suizos de expresión francesa, que han convertido la transición ecológica en asunto literario tomando Lausana como marco, se le invita al lector actual a repensar y comprender nuestra relación con la naturaleza y el medio ambiente.

El conjunto de estos trabajos da cuenta de la universalidad y de las transformaciones contemporáneas de las relaciones del hombre urbano con la naturaleza y el mundo rural desde perspectivas humanas, existenciales, y sobre todo ecológicas. La sensibilización de los acuciantes problemas actuales y el desarrollo de actitudes sostenibles forman parte del compromiso social. Las aportaciones que desde las diferentes disciplinas se están haciendo, ya sea la práctica arquitectónica o las distintas expresiones artísticas, literarias, cinematográficas y plásticas, buscan también su eco y su impacto en los ciudadanos, en el lector, a través de estos estudios universitarios.

Dolores Thion Soriano-Mollá  
Rosa de Diego  
Pau, Bilbao, 2024

## ARTÍCULOS



LA MIMÉTICA, UN INSTRUMENTO  
PARA LA SOSTENIBILIDAD ARQUITECTÓNICA Y URBANA

---

*Fernando Bajo Martínez de Murguía*  
Universidad del País Vasco UPV/EHU



DESDE LA APROXIMACIÓN AMBIENTAL DEL PAISAJE  
HASTA LA TRADICIÓN MATERIAL CONSTRUIDA

Sabemos que el ser humano está bien dotado para reconocer y producir similitudes, habiendo demostrado su integración en muy diferentes escenarios a través del uso de la mimesis. Este hecho es asimilable respecto de su relación con el entorno construido. Ya que la mimesis también puede servir de médium en la relación equilibrada entre cada individuo y su entorno. Podríamos incluso defender que para la configuración de la arquitectura y el urbanismo ocurre algo parecido a lo descrito anteriormente. Es decir que la mimética puede ser útil también dentro del ámbito particular de las disciplinas que abordan la permanencia de lo artificialmente construido. Sobre todo, como mecanismo de defensa y mitigación respecto de las inclemencias que les afectan desde el exterior; cada vez más extremas. Pero también como sistema de corrección, orden y simplificación de escenarios excesivamente complejizados y por tanto confusos, para así configurar entornos en donde desde la identificación formal con el medio ambiente, poder sentirse más a gusto.

Algunos artistas visuales que exploran estas líneas de investigación han logrado, antes incluso que los arquitectos y urbanistas, ir más allá en esta línea de actuación al utilizar la mimética para crear, a través de su obra, un verdadero imaginario de disimulos y engaños visuales dirigidos a esta identificación formal con cualquiera que sea el conjunto de escenarios elegidos<sup>1</sup>. Pero todavía faltaría dar un paso más; y llegar a superar el mero parecido repetitivo para

---

1 Recordemos por ejemplo que las series de camuflaje fueron el último de los grandes trabajos de Andy Warhol [camouflage series, 1987], aplicándolos a su propio retrato e incluso a una línea de ropa en colaboración Stephen Sprouse. Estas series fueron su última contribución al arte Pop, ya que Warhol murió durante su producción.

*Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 2004, p. 162—163.

lograr ascender a una mimesis funcional capaz de optimizar su funcionamiento...

En esta línea, hay que distinguir que cualquiera que sea la actuación constructiva y por tanto artificiosa, siempre debiera buscar la integración en su contexto no solo atendiendo a su dimensión visual; mejorándolo si es posible. Sin embargo, el camuflaje como simple enmascaramiento tan solo persigue esconder; por así decirlo, ponerse a cubierto aprovechando las características del entorno inmediato. Esta diferenciación es importante a la hora de valorar el compromiso que en cada caso se adquiere, pudiendo afirmar que en muchos casos la mimética aplicada como simple identificación formal, es decir el mimetismo, aunque vistoso, no busca otra cosa que «escurrir el bulto»<sup>2</sup>.

Todos podríamos recordar ejemplos del uso de miméticas de camuflaje en las disciplinas técnicas para ilustrar el primer nivel básico de una pura apariencia más o menos estética. Van desde el enmascaramiento de ciertas instalaciones y mecanismos necesarios pero añadidos de manera estridente, hasta el tratamiento parcial o total de aquellos elementos constructivos que se desea percibir de otra forma, normalmente bajo premisas de continuidad, uniformidad y disimulo. Apelan por lo general a una falta de sinceridad constructiva que la mayor parte de las veces responde a su imposibilidad de integración, más que a un interés por parecerse a algo de más valía. En general se trata de formas muy básicas de mimesis. Alejadas de la referencia legítima del modelo original cuya dimensión cultural ha sido completamente vaciada en virtud de un fácil reconocimiento, ya

---

Pero también y en el entorno urbano es el caso del artista Joshua Callaghan que modifica la percepción de ciertas partes de la ciudad con obras como las «*transformer boxes*» que hacen desaparecer de las calles objetos poco atractivos mediante ilusiones ópticas.

- 2 Sin embargo, existen excepciones dentro del mundo de la arquitectura que intentan, mediante un parecido determinado más o menos literal, optimizar su funcionalidad dotándoles de un protagonismo inequívoco. Así existen propuestas de «edificios pila», tejidos urbanos en forma de «tela de araña» o incluso «edificios caracol» [estudio Herreros, Sant Boi, Barcelona, 2009-2019] Estudio HERREROS, «Edificio caracol», *DPArquitectura*, n.º 34 (2021), p. 62-73.

que a menudo operan como una simple veladura sobre el elemento construido, basada en la repetición de un motivo o motivos naturales, artificiales, mediáticos, comerciales... Son soluciones que manipulan imágenes pertenecientes la mayor parte de las veces a otro contexto diferente al de su naturaleza original, y que de nuevo tienden a producir efectos visuales singulares. Es por ejemplo el caso de ciertas medianeras de edificios a la vista, pintadas con motivos llamativos o con trampantojos que aderezan falsas perspectivas destinadas a enriquecer las visuales dominantes de forma llamativa o artística. Pero que en general no van más allá de un efectismo decorativo (fig. 1).

Al margen del engaño, del enmascaramiento, o del simple parecido con una imagen de referencia, una primera aproximación constructiva entre la mimética y el panorama que nos ofrece la arquitectura proviene del material utilizado, hecho que obedece ya a una serie de principios básicos de eficiencia. El uso de materiales de construcción propios del lugar, a pesar de las transformaciones necesarias para optimizar sus condiciones de uso, siempre ha facilitado un parecido entre entorno natural y artificio arquitectónico... Reduciendo esfuerzos y costes de transporte, aprovechando las técnicas disponibles más fiables o mejor conocidas, y tomando ventaja de los excedentes materiales del entorno cercano. Resultando no solo sostenible, sino también eco-poética. Es el caso de buena parte de la arquitectura vernácula, cuya sabiduría a la hora de optimizar recursos y obtener resultados satisfactorios se ha sustentado no



*Fig. 1.* Trampantojo en una medianera en el barrio "la Latina" en Madrid

pocas veces en aspectos miméticos con el entorno en el que se asienta. Obteniendo además como resultado un mínimo impacto sobre el medio ambiente.

En realidad también se trata de un factor de identidad, ya que guarda en su genética las claves de la naturaleza del entorno; su verdadera dimensión ambiental. Y en este sentido la mimética garantiza la recuperación de esta relación sincera con una naturaleza que desde la globalización de materiales y formas que el Movimiento Moderno propugnó, ha venido haciendo todo mucho más uniforme, igualando la paleta de soluciones, tipologías y paisajes arquitectónicos o urbanísticos que disfrutamos.

Pero también, y como hemos citado anteriormente, la mimética defiende una identificación con formas y tipologías previamente desarrolladas por el ser humano a lo largo de la historia. Ya legitimadas, y que además son reconocibles por todos. Por explicarlo de alguna manera sencilla; una mimesis con nuestro entorno cercano nos hace sentirnos un poco más como en casa, al crear escenarios de referencias claras con las que encontrarnos más seguros.

Así, las construcciones mesopotámicas de barro cocido se identificaban en cualidad material y color con el paisaje circundante, suponiendo su alternativa artificial moldeada por la mano del hombre. Del mismo modo e incluso con el paso del tiempo, sus ruinas han demostrado conservar esta mimética involuntaria al integrarse definitivamente en el terreno del que provienen, y así cerrar de forma natural su ciclo de vida; de la tierra a la tierra. De hecho, la aplicación de la representación de la ruina ha sido utilizada por diferentes arquitectos como prueba de legitimación en un determinado contexto de su propia obra<sup>3</sup>.

---

3 Llama la atención que buena parte de los magníficos Zigurats mesopotámicos, auténticas fortalezas de ladrillo, aparezcan hoy en día como montañas de arcilla mimetizadas entre el paisaje circundante del mismo material.

Quizá desde la iconografía de la historia de la arquitectura sean los «*Capriccios*» de G. B. Piranesi el caso más conocido al respecto, o las fantásticas reproducciones de Joseph Gandy de la obra de Sir John Soane <<https://www.meisterdrucke.de/artist/Joseph-Michael-Gandy.html>> [disponible 24/01/2023].

Otro tanto ocurre con los tejados de paja que desde épocas primitivas se han ejecutado en todas las regiones húmedas del planeta con posibilidad de obtener material vegetal adecuado y en abundancia. Para llegar hasta nuestros días no solo como una tradición constructiva singular que es importante mantener más allá de su singularidad material, sino también como un modelo de edificación sostenible perfectamente capaz de cumplir con los estándares constructivos y de confort actuales<sup>4</sup>.

En todos estos ejemplos se trata de un nivel básico de identificación visual en virtud de los materiales utilizados, lo que podríamos denominar como un grado cero de la arquitectura, generalmente inconsciente o inicialmente despreocupado respecto de su parecido con el entorno natural. Pero también de una situación real que afecta aproximadamente a la mitad de la población del planeta<sup>5</sup>, la cual vive o trabaja en este tipo de construcciones de barro y paja, perfectamente integradas en su entorno. Dato que nos recuerda que el adobe como amalgama de la tierra del lugar, es uno de los primeros y más eficaces materiales constructivos utilizados por el ser humano, además de un mecanismo mimético no deliberado.

---

Otro ejemplo más moderno es el de James Stirling, que llega a dibujar alguno de sus edificios en un contexto ruinoso, por ejemplo, en su propuesta para la galería Sainsbury de ampliación de la National Gallery 1982, o el proyecto de la Universidad de Columbia, que lo dibujó en estado de ruina en cuanto se percató de que el proyecto no se llegaría a construir.

O el del mismo Albert Speer, que en sus memorias imaginaba como legitimación grandilocuente el estado de su obra tras el paso de milenios de uso e historia.

4 Además de los típicos *cottages* británicos que utilizan los denominados «*Thatched Roofs*» o techos de paja, podemos destacar el caso de las pallozas del Bierzo, construcciones tradicionales recuperadas que protagonizan un característico paisaje tradicional del Noroeste de la península Ibérica, y que se mimetizan con él no solo desde el punto de vista material, sino también desde el tipológico. Sus plantas redondas, muros de piedra ciegos a excepción del hueco de acceso, y perfil suave concuerdan con el perfil orográfico ondulado de las primitivas colinas del interior de Galicia, Asturias y León: Traduciendo el paisaje en arquitectura.

5 <<http://www.eartharchitecture.org>> [disponible 24/01/2023].

Se da la coincidencia de que hoy día la construcción con materiales naturales sin apenas tratamiento, como lo son el barro, la tierra apisonada<sup>6</sup> o la paja, están de máxima actualidad. Aunque las principales razones de su recuperación se hallan desde luego más cerca del interés por la eficiencia energética y de la sostenibilidad que de la mimética. Superan así el primitivismo inicial de su planteamiento en virtud de una serie de aplicaciones técnicas y simbólicas muy depuradas, pero mantienen sin embargo esa identificación perceptiva primaria con las cualidades del entorno en el que se ubican, como una prolongación natural del mismo. Y de nuevo su poética termina por convertirse en una suerte de ecopoesía construida.

Paradójicamente, estas ideas de una identificación mimética ciertamente primitiva con la naturaleza circundante, suponen una de las aproximaciones más novedosas a la arquitectura desde el punto vista tecnológico. Su actualidad contrasta con una realidad sencilla y eficaz, demostrada a lo largo del tiempo. Sin embargo, se alejan por lo general y a pesar de lo que pudiera parecer, del mito de la cabaña primitiva<sup>7</sup>, ya que su configuración obedece fundamentalmente

---

6 Un ejemplo es la casa Rauch, en la localidad menor de Schlins, Voralberg Austria 2008, Roger Boltshauser + Martin Rauch. Que adapta las técnicas de construcción en su día tradicionales del lugar (todavía vigentes en países en desarrollo), y aplica un proceso artesanal que mimetiza la edificación con el paisaje inmediato, sin dejar por ello de cumplimentar los condicionantes normativos vigentes en un país europeo ciertamente avanzado.

Es la técnica denominada «*Rammed Earth*», que en realidad se trata de una argamasa de terreno apisonado por estrechas tongadas horizontales en el interior de un encofrado trepante. Y cuyas capacidades tanto estructurales como térmicas son dignas de consideración, y comienzan a utilizarse en muy diversos lugares del planeta <<http://www.eartharchitecture.org>> <<http://olneerammedearth.com.au>> [disponible 24/01/2023].

7 Referencia desarrollada por el abad Marc-Antoine Laugier (1713—1769) un cura Jesuita además de un teórico de la arquitectura. Nacido en Manosque, Provence. Laugier es conocido sobre todo por su *Essay on Architecture* publicado en 1753. En 1758 publicó una segunda edición con una famosa ilustración muy reproducida de la cabaña primitiva como origen de la arquitectura. Su punto de vista versa sobre la discusión de algunos aspectos familiares de la práctica arquitectónica del Renacimiento y Post-Renacimiento, que él describe

a la aplicación de una eficiencia constructiva (material y tecnológica), más que a un repertorio ideal determinado (estético y formal) en el que la arquitectura utilizaba elementos tomados de la naturaleza, en principio sin intención por mimetizarse con el entorno. Transcribiendo las soluciones constructivas y compositivas de los órdenes clásicos a un lenguaje previo del que evolucionó. Para lograr de este nuevo modo una identificación discreta entre cultura y medio ambiente, atemporal, ajena a cualquier protagonismo, y que supone un germen de respeto sobre el mismo; por supuesto deseable de recuperar de cara a establecer una respuesta equilibrada entre ambos.

#### LA CUALIFICACIÓN ECOPOÉTICA DE LO URBANO: EL PLANO NATURALIZADO: MÍMESIS NATURAL

Es a la arquitectura lo que las ramas y la red cuajada de hojarasca sobre el casco del soldado; un recurso primario, pero todavía útil en ciertos campos<sup>8</sup>. Además de una mimética asociada en este caso a una idea aún básica y que tiene que ver con los criterios que posteriormente han terminado por abanderar ciertos principios ecologistas, ya que trata de devolver ese trozo de suelo natural usurpado a la naturaleza [la cubierta ajardinada de Le Corbusier, 1926]<sup>9</sup>. O de ir incluso más allá aprovechando de forma integrada otros planos de

---

como 'erróneos'. Estas 'faltas' inducen sus comentarios acerca de las columnas, el entablamento, y los frontones.

Marc-Antoine LAUGIER, *Ensayo sobre Arquitectura*, Edic. Original, 1753. Traducción L. MAURE, Madrid, Akal, 1999.

- 8 De hecho, y dentro de la estrategia bélica, los denominados «*ghillie suits*» son la última y completa versión de los mismos utilizados por cazadores y francotiradores, diseñados para parecer y comportarse como el follaje de la zona de actividad. Incluso en el movimiento natural ante el viento que contrasta con la quietud de su portador que así queda invisibilizado; como si se tratara de un cuerpo inanimado.
- 9 LE CORBUSIER, *Towards a New Architecture*, Mineola, NY Dover, Publications Inc., 1986.

la arquitectura que no sean el horizontal de la azotea; como es el caso de los jardines verticales.

Esas fachadas ajardinadas tan antinaturales como actuales, y que al ocupar un plano de actuación perpendicular al del terreno exhiben cierta contradicción además de serios problemas de conservación; sobre todo si atendemos al difícil crecimiento horizontal de la mayor parte de las plantas. Constituyen quizá el caso más extremo del esfuerzo por introducir de manera un tanto forzada la naturaleza en la arquitectura. Sobre todo tras haber erradicado el uso de las yedras y la defensa natural que ofrecen, que además de crecer de abajo hacia arriba y tener su sustrato orgánico y reserva de agua en el exterior de la edificación, logran una sencilla y eficaz protección de las fachadas. Cerrándose en invierno y abriéndose en verano bajo la incidencia directa del sol sobre sus hojas, para recrear de forma totalmente autónoma y natural los principios de una fachada ventilada viva y activa.

O el de soluciones ya prácticamente erradicadas, pero tan miméticas y eficaces como las cubiertas de estanques de agua; ese primer estadio en la protección y acondicionamiento de las naves industriales de cubierta plana ejecutadas en hormigón armado. Que convierten en protagonista a un material de inercia térmica considerable, abundante y fácilmente renovable en climas lluviosos, y que si bien no llega a las condiciones específicas que ofrecen los modernos aislamientos, sin embargo tiene otras ventajas perceptivas sugerentes. Como por ejemplo la de incrementar la luminosidad de los ámbitos en los que se ubica, que a su vez se ven reflejados en su vibrante superficie. Y recuperar con toda lógica la idea de una quinta fachada, pero ésta entendida desde una perspectiva cambiante y activa, con las diferentes derivas que ello conlleva: Fácil integración con el entorno, renovable y natural, reservorio de biodiversidad, sumidero de CO<sub>2</sub>, factor de atemperamiento climático de proximidad, almacenamiento de energía tanto térmica como potencial, laminación y decantación de escorrentías...

En cualquier caso y más allá del plano naturalizado, una conciencia ambiental verdaderamente comprometida debiera verse enriquecida desde la intención programática del proyecto para superar el carácter de estandarte superpuesto y convertirlo en una parte

activa integrante del programa; no solo en una etiqueta. Y así, partiendo de una mimesis formal con la naturaleza ir aún más allá; mejorando el balance energético del edificio, regulando la temperatura urbana, purificando la atmósfera, o incluso favoreciendo la biodiversidad del entorno en el que se ubica. Es decir, incrementando la calidad de vida de sus habitantes. Retos hoy en día obligados, y que además suponen catapultar a la mimética como herramienta funcional por encima de un carácter visual ensimismado.

Porque no hay que olvidar que la mayor parte de las veces se trata del anhelo de un parecido con una naturaleza ya ajena al paisaje urbano en el que se inserta. Y por lo tanto son esta serie de beneficios, en principio colaterales, los que llegan a ser más significativos que buscar un aspecto salvaje imposible de recuperar. Así que superadas las nostalgias, parece conveniente justificar sólidamente la introducción ecopoética de elementos naturales y por tanto del agua y de elementos orgánicos, entre los lugares críticos de una construcción moderna y rectilínea que se presume cada vez más saludable, eficiente, con menos necesidad de mantenimiento y menor coste energético<sup>10</sup>.

Pero a pesar de que la rigidez de las vanguardias ha condicionado sobre todo la configuración del hábitat y la determinación del estilo de vida del individuo, no está tan claro que la línea recta se ponga al medio natural. Ni que como hemos visto, no exista una mimesis si esta se utiliza con eficacia. Su identificación con el racionalismo permite una relación respetuosa con la naturaleza, capaz de dignificar a sus integrantes. De hecho, la geometría pura combina

---

10 En realidad, son valores ya defendidos desde el siglo pasado por profesionales y artistas con conciencia ambiental. Como es el caso del artista y arquitecto amateur Hundertwasser, que va mucho más allá de una mera reivindicación formal. El autodenominado «*médico de la arquitectura*» que desarrolló a lo largo de toda su vida un discurso personal al margen de toda moda, fundamentado en una visión naturista del hombre y de su relación con el medio, en la que también basó su producción arquitectónica. Como pintor, esta visión extravagante y colorista que deriva de su propia disciplina, le ha proporcionado a la larga una credibilidad impensable desde posiciones más racionales. Y es que abominó del racionalismo encarnado por la línea recta, ajena al orden superior de la naturaleza, algo que curiosamente es compartido por muy diferentes razones con una gran cantidad de humanos.

perfectamente con la naturaleza [de la Sota, 1.989] y su aparente diferencia alberga una identificación total en el nivel microscópico. La estructura molecular de los elementos se basa en formas simples que se combinan para formar complejas cadenas de cristales según leyes determinadas de composición. Desde este preciso instante se configuran como mapas fractales que incrementan su información a medida que se aleja el microscopio. El mapa de cualquier proteína es de hecho un elemento tridimensional generador de espacio. Su valor como código se halla detrás de la vida misma. Pero lo importante no es su recreación formal como sistema de identificación con el corazón de la naturaleza, sino la información que queda depositada en cada uno de sus registros cuidadosamente espaciados. Incluso los mapas de las conexiones electrónicas de la red, completamente azarosas, guardan en sus rectas ziz-zagueantes la información del rastro dejado por sus anónimos usuarios.

Además existen otros casos intermedios de mimesis arquitectónica que desde una concepción material sin duda más convencional, toman también ventaja de su ambientación contextual y simbólica. Suponen otra forma de hacer en el uso consciente de la mimética, y curiosamente surgen y se desarrollan de forma simultánea a las técnicas del camuflaje militar; aunque con objetivos bien distintos. Comparten una sensibilidad para con el entorno, sobre el que lejos de imponerse, intentan extraer ciertas claves poéticas capaces de potenciar y justificar el hecho arquitectónico. Es decir, son aportaciones propias ya del siglo xx que reflejan una evolución sensible e intencionada de un paisaje arquitectónico moderno enraizado con el lugar.

Recordemos el caso de la textura rugosa de los muros de fábrica de ladrillo de la fachada exterior en la Iglesia de St. Mark en Bjorkhagen (1960), ubicada en las afueras de la capital sueca; obra de Sigurd Lewerentz. Cuyos anchos tendeles, cuando son percibidos con los ojos entornados o a través de las neblinas nórdicas, se confunden con las típicas cicatrices horizontales de las cortezas de los troncos de los abedules que la rodean (fig. 2). Configuran de este modo un mundo vibrante entre los primeros planos y los planos de fondo, en donde la construcción de fábrica de ladrillo que alterna paños rectos con otros curvos, se legitima como si fuera una parte más inseparable del paisaje natural circundante. Se trata de un magistral



*Fig. 2.* Vista parcial de la fachada Sur de la Iglesia de St. Mark en el distrito de Björkhamnen, Stockholm. Fotografía del autor

ejemplo de arquitectura, pero además y en un nivel muy particular, de una recreación mimética con escasos recursos, puramente arquitectónica además de profundamente simbólica. Y sin renunciar al rigor constructivo que exige el material, la puesta en obra de este enriquece sabiamente el resultado final, proyectándolo desde la fusión con el lugar hacia nuevas dimensiones eco-poéticas.

Asimismo, estas formas de mimesis defienden una sencillez y una optimización de recursos que, en contra de lo que pueda parecer a primera vista, simplifican su lectura; demostrando que ciertos rasgos miméticos aplicados con pericia fijan nuestra concentración, y hacen más sencilla la comprensión emocional del hecho arquitectónico a través de los sentidos; sin perder por ello un ápice de su nivel racional o funcional. Al facilitar el establecimiento de una comunicación sensible con el entorno que atiende a sus muy diversas dimensiones. Estableciendo un grado más en el uso de la mimesis que en los ejemplos anteriores. Porque ya podemos entrever que la mimética aplicada de manera inteligente, además de un plus de eficiencia discreta que le garantiza una vejez mayor con una mejor economía de medios, es capaz de fortalecer ese vínculo tan necesario que la arquitectura debe tener con el lugar; extrayendo algunas claves de su genio, para beneficiarlo y fortalecer así su permanencia.

En realidad no se trata de aspectos nuevos, al propugnar ese matrimonio entre una sociedad que reclama un nuevo modelo de habitar respetuoso con su entorno, y una arquitectura y un urbanismo capaces

de hacerlo posible. En cualquier caso, son muchos los ejemplos que en esta línea y en los últimos años vienen apareciendo en el panorama arquitectónico internacional, pero pocos los que aportan algo más que cierto compromiso y una epidermis a la moda más o menos espectacular, generalmente cara y difícil de mantener. Basada en soluciones técnicas alternativas lejanas de la construcción tradicional, pero que ciertamente están evolucionando de forma llamativa<sup>11</sup>.

Estas ideas, potenciadas por las poderosas imágenes que las acompañan, han calado hondo en la sensibilidad de numerosos arquitectos preocupados por la sostenibilidad aplicada a su labor profesional. Convirtiéndose en una constante recurrencia para propuestas de concursos de proyectos, sobre todo localizados en grandes urbes afectadas de superpoblación, cuyas tramas urbanizadas contrastan con la vocación del programa que, de una u otra manera, intenta mimetizarse con la naturaleza.

---

11 De entre todos ellos, parece que son las granjas verticales [invención atribuida al Dr. Dickson Despommier, profesor de microbiología en la universidad de Columbia, por su libro *The vertical Farm*, convirtiéndose en una cita obligada al respecto] las que como concepto tipológico novedoso han logrado dotar al envoltorio vegetal de una utilidad que va más allá de la mera imagen. Posibilitando formas variadas que tienen su fundamento en los diferentes modelos de explotación. En realidad, se trata de trasladar la idea de los huertos urbanos hacia grandes infraestructuras verticales capaces de producir los alimentos necesarios para una población en continuo crecimiento, y que depende de un suelo agrícola limitado. Una nueva misión mesiánica de la arquitectura, que por lo menos en este caso plantea su vocación de servicio desde las preocupaciones más contemporáneas. Intentando aportar soluciones locales a problemas globales, y aceptando desde una visión todavía utópica un reto de compromiso con una sociedad siempre necesitada de recursos. DICKSON DESPOMMIER, *The vertical Farm: Feeding the World in the 21st Century*, Thomas Dunne Books, 2010.

## EL PLANO CON VOCACIÓN DE VOLUMEN: PIXELADOS, SERIGRAFIADOS Y TEXTURAS

Estos sistemas constituyen tratamientos epidérmicos que no solo modulan el aspecto del objeto construido, sino que pueden ir más allá, al filtrar la interacción entre el exterior y el interior del mismo. Puede tratarse de un intercambio de información, energía, protección o un simple juego perceptivo. La pena es que la mayor parte de las veces esta interacción no pueda ser considerada bidireccional, ya que se trata fundamentalmente de la recreación de un motivo concreto elegido en función de su atractivo (que como mucho goza de alguna funcionalidad altamente tecnificada) aplicado superficialmente sobre un material industrializado más o menos convencional.

Este concepto ha asumido múltiples derivadas, pero en contra de lo que pudiéramos suponer poco tiene que ver con las recreaciones zoomórficas y los señuelos propios del camuflaje, ya que lejos de diluirse con el entorno, la mimética se utiliza como mecanismo caracterizador de singular excepción. Sin embargo, y debido a su isomorfismo, es fácilmente identificable con los diseños basados en la confusión de su escala. De hecho, estos casos son los más abundantes en el mundo mediático de la arquitectura contemporánea, y los que a pesar de su teórica belleza menos eficiencia aportan; bien sea esta ambiental energética o compositiva. Además, la mayor parte de las veces suponen un juego de imágenes o texturas que fuera del contexto generalizado de la autoadmiraación, no plantean mayor trascendencia<sup>12</sup>.

---

12 Baste recordar ejemplos tan conocidos como el de la *banlieu Émile Aillaud* en Nanterre, París. En el que las torres residenciales que lo configuran, de alturas diferentes y perfiles curvos, intentan desdibujarse según crecen hacia el cielo en virtud de una serie de modelos pixelados de camuflaje. Recordando tanto en la forma como en su color a más de uno de los modelos aplicados dentro del mundo de la contienda. Construidas en 1977 según los parámetros de máxima actualidad proyectual y constructiva, esta importante barriada de vivienda social ha sido famosa desde su singular diseño hasta las últimas revueltas violentas protagonizadas a raíz de la guetización del ámbito. Convirtiéndose en uno de los blancos de la crítica hacia los grandes crecimientos derivados de las

En cualquier caso, toda piel reclama un rozamiento bien sea táctil o tan solo visual, y de este modo su textura se proyecta permitiendo múltiples lecturas; también la de la integración de los perfiles sociales a los que estas edificaciones han sido destinadas. La piel es un verdadero mapa fractal que guarda registro de todos sus tránsitos como pliegues propios del envejecimiento, bien sea el craquelado de una fachada o las arrugas de un tejido vivo, y a través de estas historias grabadas confirma un paisaje lleno de intenciones, particular e intransferible. También pleno de poética. Como ocurre en la propia naturaleza, éste se delata en diferentes trazas características, como sistema útil para su identificación<sup>13</sup>.

La evolución poética de estos paisajes artificiosos también se apoya en aproximaciones artísticas como la fotografía del cuerpo humano, en su vestimenta, o en otras manifestaciones más primarias. Entre ellas podemos distinguir también otro interesante fenómeno como es el del tatuaje<sup>14</sup>. Esa marca en la piel humana que dibuja su aspecto e introduce una variable decorativa muchas veces naturalizada en un paisaje ya de por sí natural. Esta doble afirmación que se superpone en un mismo territorio como es la piel, crea una serie de

---

doctrinas urbanísticas del Movimiento Moderno, y que por otro lado pueden observarse en todas las grandes ciudades del planeta.

Cabría preguntarse si realmente estos «*patterns*» o gráficos consiguen fundir las torres contra el cielo, haciéndolas desaparecer progresivamente de acuerdo con sus formas fluidas. Y si en su momento se consideró positivamente tal necesidad; buscando el porqué de intentar su invisibilidad.

Bien es cierto que su historia posterior ha transformado la visión inicial que motivó su construcción. Pero ahí queda la mimética como testigo que manifiesta una intención determinada en un tiempo concreto, y quizá sea su desaparición real y no lograda, el verdadero deseo de muchos de los que han sucedido en los cargos de decisión a quienes las hicieron posibles.

13 Por ejemplo, las colas de las ballenas, las manchas de los picos de los gansos, o las rayas en la piel de los tigres, son patrones que además de miméticos, identifican inequívocamente a cualquier individuo. Códigos ecopoéticos transferibles al microscopio de la biología y de la ciencia en general.

14 Es interesante recordar al respecto los comentarios de S. Giedion respecto de la piel como factor de sexualización del territorio.

Sigfried GIEDION, *El Presente Eterno. Los Comienzos del Arte*. Alianza, 1985.

ambigüedades epidérmicas que han sido trasladadas directamente a la edificación. Así existen fachadas tatuadas en las que los paramentos constructivos minerales aparecen impresos con formas fosilizadas vegetales, bien se trate de sutiles serigrafías o de simples incrustaciones puntuales<sup>15</sup>. Su carácter didáctico incide en una vieja tradición de la arquitectura histórica [aquella que ilustraba a los iletrados] si bien su mensaje subliminal ofrece pistas que cada uno debe interpretar personalmente.

La lectura literal de la epidermis de la arquitectura, si bien no es nueva, debe su redescubrimiento al de la recreación de un determinado paisaje, es decir, a un tipo de mimética. La potencia de su mensaje puede trascender el valor decorativo para albergar un sinfín de significados y usos ciertamente más simbólicos.

Así, a pesar de la dificultad para ser capaces de simular o disimular la realidad, hoy en día es posible dotar a las edificaciones de mayor eficiencia sin dejar por ello de conseguir efectos visuales de interés. La tecnología de lo que desde aquí denominaremos como superficies funcionales o activas, desempeña ya un importante papel que se verá incrementado en un futuro. Ya existen solados y fachadas pétreas basadas en cementos con capacidad de fijar CO<sub>2</sub> en sus texturas rugosas y así limpiar la atmósfera. Vidrios que a la vez que nos protegen producen energía. E incluso geotextiles impregnados de bacterias que procesan y depuran los hidrocarburos vertidos por los vehículos... Que complementan la apariencia distintiva de cada caso con la eficiencia energética, ambiental, o el confort interior. Un conjunto de sistemas que desde su espesor relacionan tiempo, acción y aspecto a través del diálogo con el entorno no desde el parecido inmóvil, sino desde un intercambio activo. Constituyen ejemplos de una mimesis funcional que va más allá de la mera imagen poética,

---

15 Véanse ejemplos como la fábrica *Ricola*, Laufen Suiza [Herzog y de Meuron, 1987] con motivos naturales decorativos que aluden a la botánica; materia prima utilizada por el industrial, o la *Biblioteca de la Escuela Técnica* de la universidad en *Eberswalde*, Brandenburgo, Alemania [Herzog y De Meuron, 1999] con inscripciones relacionadas con el mundo académico. En ambos casos, motivos relacionados con el uso de cada uno de los edificios.

pues remedan actividades propias de la naturaleza logrando así ascender al nivel de la eco-poética.

Una construcción deliberada de contextos artificiosos capaz de constituirse definitivamente en lugares, de entornos adaptados por el propio proyecto a modo de marcos de actividad programáticos, más allá de lo puramente físico que llega a verse totalmente modificado, y no solo en apariencia sino sobre todo en su funcionamiento. Como resultado de un diálogo dirigido hacia la configuración voluntaria de un nuevo contexto artificioso capaz de suplantar al modelo, llegando a artificializar vastas extensiones de naturaleza. Estas escenografías, de una escala que obedece a su función particular, suponen la construcción deliberada de lo que se podría identificar con alguno de los recientemente denominados como paisajes productivos, calificados así inicialmente desde un sentido puramente pragmático, aunque también disfruten indudablemente de una dimensión estética<sup>16</sup>.

Sirvan como ejemplo los paisajes de los invernaderos del Sudeste peninsular; esa especie de espejismo fragmentado y brillante que se ha extendido a toda velocidad a lo largo de los últimos años en virtud de su rentabilidad productiva. Una transformación mimética de plena utilidad para lograr la supervivencia de un modelo determinado de explotación agrícola capaz de convertir el desierto en mar, con sus diferentes metáforas tanto físicas, como económicas y sociales. Al recrear, con la ayuda de la mano del hombre, toda una nueva naturaleza sobre una buena porción de la península ibérica (fig. 3)<sup>17</sup>.

---

16 Consultar Miquel LACASTA, *Nuevas Herramientas Projectuales de Referencia: Paisajes Productivos*, 2013 <<http://axonometrica.wordpress.com/2013/01/21/nuevas-herramientas-projectuales-de-referencia-paisajes-productivos>> [disponible 24/01/2023].

17 Como es por ejemplo el Poniente Almeriense español, sobre todo el área de influencia de El Ejido. Un espectacular «mar» de invernaderos cubiertos que constituye uno de los paisajes artificializados más importantes de Europa, con un objetivo productivo muy determinado. Un modelo de colonización del territorio que permite no solo una explotación agrícola intensiva, sino también el establecimiento de sistemas de trabajo que sin duda generan formas alternativas de habitar. Terminado con la distinción convencional entre ámbito



*Fig. 3.* Fotografía satélite del Campo de Dalías, en el área de influencia de El Egido.

Fotografía cortesía de la Junta de Andalucía

[https://jcuapa.es/wp-content/uploads/2018/06/Panoramica\\_portada.bmp](https://jcuapa.es/wp-content/uploads/2018/06/Panoramica_portada.bmp)

#### EL VOLUMEN MÁS ALLÁ DEL PLANO: MANIPULACIÓN DE LA ESCALA Y FRAGMENTACIÓN

Las tramas y las lamas son elementos físicos superpuestos cada vez más comunes y que sirven no solo para esconder o proteger, sino también para modular la percepción del conjunto. Ofreciendo matices diferenciados. Elementos capaces de enriquecer perspectivas según las visuales, la velocidad de la percepción, y/o la incidencia variable de la luz natural. Y por lo tanto lograr un aspecto cambiante cuya dinámica contrasta con la tradición hierática de la arquitectura o la uniformidad del paisaje.

Este fenómeno lo observamos desde el aire en los planos de los campos de cultivo; mediante la alternancia geométrica de especies vegetales, así como en el tratamiento diferencial en la disposición de las mismas según su mantenimiento y explotación. En donde se manifiestan tramas y colores bien diferenciados cuya combinatoria funcional es trascendida por una abstracción plástica de indudable atractivo.

---

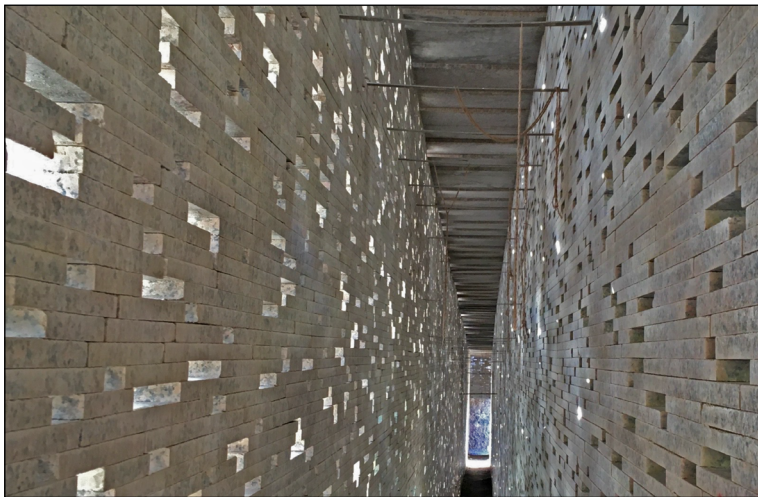
rural (el campo), y ámbito urbanizado (la ciudad), para dar paso a otras formas de relación con el territorio. Convirtiendo esta manifestación alternativa del paisaje en una nueva forma no solo de habitarlo, sino también de explotarlo; recreando de este modo una nueva naturaleza.

Estos mecanismos también modifican nuestra percepción de los edificios o las partes que los constituyen. Muchas veces haciendo que parezcan otras cosas... El peligro consiste en utilizar estos mecanismos constructivos como maneras de evitar la difícil tarea de componer las fachadas: borrando sus verdaderas caras tras un velo. Y así podemos asegurar que hay entramados que cumplen su función relacionando de forma intencionada exterior e interior; mientras que otros simplemente evitan el problema. Juegos visuales que aportan matices frente a los que tan solo sirven para enmascarar torpezas en la composición de unos alzados no comprometidos ni con las distribuciones interiores, ni con el envoltorio tramado del exterior<sup>18</sup>.

Asimismo, los podemos detectar en el caso de las fortalezas o de las murallas, cuyos lienzos fragmentados se articulan a base de elementos constructivos diferenciados por sus estratos horizontales y torreones verticales. Recordemos el caso de la restauración de la muralla Nazarí del cerro de San Miguel en el alto Albaicín de Granada [Antonio Jiménez Torrecillas, 2.006] (*fig. 4*). Obra original en la que el «sólido capaz» edificado es perforado aleatoriamente; cualificando de forma caleidoscópica el vacío interior de un muro dentro del que de este modo ocurren cosas... Al permitir funcionalmente un espacio de conexión entre ambos lados del muro. Un espacio lleno de una emoción contenida por los 112 metros cúbicos de lajas de granito apilado y sin juntas a la vista que lo configuran. Así las superficies horadadas puntualmente en ambas caras suponen un gesto de unión que da continuidad a los dos trozos adyacentes de la muralla original. Mimetizándose visualmente con el entorno al margen

---

18 Quizá y como ejemplo tecnológico, citar el caso de la nueva sede del New York Times, obra del arquitecto Renzo Piano. En la que la trama tubular que cubre la fachada opera visualmente como una gran celosía tramada, y funcionalmente como un gran colector termosolar. Superponiendo discursos que se integran de forma sugerente pero además eficaz, haciendo casi invisible una característica funcional importante. Casi como en la tecnología *Stealth* que en realidad, y debido a su invisibilidad, supone en realidad el último estadio del camuflaje. O del museo *de Young* en San Francisco [Herzog y de Meuron, 2005]. En el que precisamente por la principal intención que persigue, se buscan formas singulares que intentan retorcer el discurso de la luz de forma manierista.



*Fig. 4.* Interior del tramo restaurado de la muralla Nazarí en el cerro de San Miguel en el alto Albaicín. Fotografía del autor

del material, respetando sin tocar los tramos históricos que se conservan del lienzo, y cerrando visualmente un perímetro fundamental del paisaje identitario del alto Albaicín.

Se trata de un paso más en la serie de los edificios tramados que se conforman con ser filtro de la luz hacia el interior. Así, mediante la combinación de elementos sencillos repetidos y reconocibles pero que sin embargo contrastan con la proporción global de un conjunto que actúa de forma unitaria, se consigue una de las fragmentaciones más interesantes producto de la mimética. Aquella que configura acciones medidas que fomentan la abstracción sobre la percepción reconocible de un todo que es trasladado hacia una relación escalar que se asimila con un nuevo lenguaje, y que podríamos identificar por su estrategia de combinación y crecimiento.

Utilizando una pieza básica de montaje que en virtud de su geometría es capaz de agruparse en series crecientes para configurar elementos variables de mayor tamaño, conservando las características embrionarias del elemento unitario que los compone. Como los eslabones necesarios para constituir una cadena. En realidad, se basa

en las premisas del juego del Lego®, que desde una perspectiva simplificada de la construcción, posee tantas afinidades con el mundo de la arquitectura. Aquí el secreto también está en el diseño de la pieza en base a la cual se va componiendo todo el conjunto. En su sencillez y versatilidad.

Por eso quizá sea el ladrillo el elemento constructivo que mejor representa este tipo de mimética fragmentaria. En principio una pieza de tierra cocida del lugar, que desde una geometría simple, reproducible y ajena a todo protagonismo, permite toda serie de soluciones (tanto en plano como en volumen) en virtud de su combinatoria. Y que no solo por parecerse a sí mismo sino a algo más eficaz (como los supervivientes en la selección de las especies) combina magistralmente con cualquier entorno.

Supone un recurso utilizado desde siempre por la arquitectura para adaptar mejor la escala del objeto al contexto. Haciendo reconocibles las diferentes partes de un todo que de este modo sustenta su fortaleza en la contención de su impacto, sin perder el hilo conductor que permite articular su lectura global<sup>19</sup>. Y en este sentido modifica la percepción según múltiples matices basados en la abstracción: bien sean físicos, sensoriales, o simplemente visuales.

Es también el caso de las celosías que a lo largo de la historia de la arquitectura (y muchas veces también con ladrillo) se configuran según esquemas repetitivos, tamizando la luz y el aire de acuerdo con las intenciones del proyectista, pero sin perder la esencia material de la unidad primaria que las configura. Pero también el de arquitecturas singulares que saben utilizar estos recursos. Pudiéndolos identificar en aquellas construcciones en las que el material es capaz de expresar un diálogo respetuoso y sin estridencias. A veces mágico, como en el caso anteriormente citado, o más dramático, pero en cualquier caso inagotable.

---

19 Como ejemplo de este uso del ladrillo, recordar por ejemplo la iglesia de Grundtvig en Copenhague [Jensen-Klint, 1915] en donde el uso exclusivo de un único tipo de ladrillo para absolutamente todo, crea una unidad de conjunto en donde se mimetizan los diferentes elementos arquitectónicos y decorativos; columnas, arcos, pilastras, artesonados, púlpitos, hasta la pila bautismal.

Independientemente de tamaños, formas y funciones, siempre parece surgir una aplicación original de la mimética que genera un nuevo camino. Pues esta potencialidad intencionada que puede llegar a conseguir mecanismos fascinantes, cabe utilizarla según múltiples recursos con otras tantas aplicaciones y resultados.



ECOPOÉTICA DE LA ALTURA  
Y ADECUACIÓN AL TERRITORIO

---

*Arantxa Quintana*  
Universidad del País Vasco UPV/EHU



La interrelación entre la ciudad consolidada y las leyes de la naturaleza dentro del contexto de los entornos urbanos habitables, constituye uno de los mayores retos en las próximas décadas y la asignatura pendiente de la vida urbana en consonancia con la justicia ecológica. La ciudad como soporte físico del vínculo identitario del individuo ante su entorno habitable va modificándose y adaptándose a los comportamientos de la ciudadanía y de la propia naturaleza, configurándose un equilibrio concertado entre ambos.

*«...Al igual que un fluido, que no tiene otras dimensiones que las vasijas que le dan.»<sup>1</sup>*

Las urbes, a modo de vasijas, van adaptando sus espacios edificados al comportamiento de sus habitantes y de la propia naturaleza colonizadora que conforma el paisaje urbano natural. A pesar de ello, la articulación entre hombre-naturaleza-ciudad parece que en muchos casos fracasa ya que el modelo urbano convencional comienza a parecer obsoleto en muchos lugares del mundo. Es decir, el paradigma de la ciudad como espacio de edificaciones en altura desaparece como heroica estructura y resurge como solución a un entorno que ofrece la medida y la escala idónea para cada territorio, según criterios de sostenibilidad ecológica, medioambiental, de uso razonable de la energía y de densidad de población. La ocupación extensiva del territorio origina una excesiva inversión en infraestructuras

---

1 Marcel PROUST, *En Busca del tiempo perdido II. A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, RBA libros, 2014.

públicas, a la vez que promueve un descontrolado y desproporcionado gasto energético. Por el contrario, la proliferación de edificaciones verticales conlleva una paulatina degradación de las condiciones medioambientales del entorno, el deterioro del hábitat y la desmaterialización de la aconsejable escala humana. No se trata de construir la torre más alta que dé cabida a una ciudad vertical autosuficiente e independiente, sino que es más bien el momento de saber qué densidad es la ideal para este tipo de edificación y obtener un volumen edificado más coherente y en estrecha relación con el entorno y el paisaje urbano natural que le rodea.

El redimensionamiento territorial debe configurar la extensión idónea de desarrollo sostenible para cada condición urbana, según criterios de sostenibilidad y uso razonable de la energía en zonas de alta densidad. Con todo, nos aproximamos a propuestas edificatorias que no son excluyentes ni independientes de cualquier tipo de estructura urbana, sino que se modelan y adaptan a las necesidades de cada territorio, al igual que el agua de una vasija. Todo ello nos muestra que la medida y el equilibrio deben ser las cualidades básicas de la edificación en vertical, cuya principal razón de ser es la localización.

La orografía marca, sin lugar a dudas, la pauta a seguir en la elección en la tipología edificatoria a la hora de diseñar las ciudades, pero el territorio se encuentra colmatado como soporte físico y en la mayoría de los casos está colapsado. Por ello, se necesita en cada caso una tipología que sea el condensador social que favorezca, por un lado, la viabilidad de un entorno urbano habitable, y por otro lado, la sostenibilidad de un medioambiente equilibrado y simbiótico entre el límite difuso de la naturaleza y la obra del hombre

La edificación en altura y a escala del territorio, puede ser la respuesta a una realidad donde los ecosistemas han quedado resilientes y obsoletos. Los intersticios entre edificaciones se convierten en el paisaje natural de las ciudades aportando objetivos de sostenibilidad y recuperación de zonas desatendidas urbana y socialmente. No se trata de llegar alto sino de liberar suelo para proponer como paradigma de urbe atractiva como desarrollo urbano edificatorio y con espacios libres adaptados al paisaje abrupto que nos rodea en cada territorio.

## LA ALTURA

En contraposición a la necesidad heideggeriana de arraigo experimentamos la necesidad de volar, flotar<sup>2</sup>. Por ello, Ícaro, construyó sus alas de cera recordándonos que el objetivo del constructor no es servir a la ley de la gravedad sino vencerla, no es sólo fundirse con la tierra, cultivar la horizontal, sino sobre todo volar a lo alto, conquistar la vertical. J. A. Valente, hablando de Ícaro decía «Sobre la horizontal del laberinto trazaste el eje de la altura y la profundidad. Caer fue sólo la ascensión a lo hondo»<sup>3</sup>.

De todos los tipos de edificación contemporánea, tal vez el más señalado es el de la edificación en altura, porque por un lado, es el más característico, dando amplias posibilidades a mejoras técnicas y nuevos usos de materiales, y por otro lado, porque se ha ido convirtiendo en el referente icónico y monumental de nuestros tiempos.

Hasta ahora la ambición y capacidad del ser humano en su superación le ha hecho tener una desmesurada fe en la tecnología y en su poder, creando una filosofía en la cual el ser humano se ha considerado el centro del universo. Sin embargo, esa gran capacidad de avance científico y tecnológico y la consiguiente explosión demográfica comienza a mostrarnos sus inconvenientes, por lo tanto, suscita la reflexión sobre las consecuencias del progreso. Quizás, este momento revele la necesidad de equilibrio entre antropocentrismo y cosmocentrismo, por lo que debemos reencontrarnos con la naturaleza, vivir lo mejor posible en comunión con ella y sostener nuestro entorno para nuestros herederos. No olvidemos que nuestro objetivo es configurar el hábitat del ser humano, el óptimo, pero también respetuoso con nuestra gran casa la madre naturaleza, lo que supone para todos nosotros una gran responsabilidad.

---

2 Josep Lluís MATEO, *Huella: Escritos 2005-2020*, Barcelona, Park Books, 2021.

3 José Ángel VALENTE, *Mandorla*, Cátedra, Madrid, 1982.

## LO VERTICAL

Estamos fascinados con nuestros grandes edificios. Tal vez porque dan fe de un enorme poder que los potencia, o porque son una oportunidad frustrada de erigir la gran obra de arquitectura, aunque seguramente también porque son capaces de proveer de un espacio artificial sólo posible en nuestros días, y lleno, por tanto e inevitablemente, de los condicionantes y características de lo contemporáneo.

Lo vertical supone un desafío gravitatorio que modifica las condiciones de percepción. Dependiendo de la posición y de su propia construcción, la realidad de nuestro entorno se nos muestra de manera diferente. Es además y en todo caso, una visión singular, completamente extraordinaria a nuestra experiencia, y es eso lo que convierte la altura en algo artificial. La verticalidad invita a tomar distancia con referencias geométricas, y por tanto, estar en alto, en línea recta, obliga a asumir ese rigor disciplinado de la geometría, a la vez que la esbeltez desafía a la inestabilidad más allá del umbral de equilibrio.

Vamos a considerar la verticalidad no ya como un factor geométrico sino como característica peculiar e íntima del espacio. En principio, hay dos atributos que van a hacer que la verticalidad se convierta en un carácter intenso de los espacios íntimos. Uno de los factores es la distancia. En realidad, es mucho más la distancia que la altura lo que significa el espacio íntimo ya que la altura solamente es un factor emotivo mientras que la distancia al origen de la verticalidad es el factor que interpone una barrera, un estrato, una posibilidad de proyección. Esa distancia puede también darse en situaciones horizontales, sin duda, pero la verticalidad ofrece la posibilidad de que la misma sea superpuesta en especiales condiciones, lo cual nos remite a una segunda característica: la polaridad. La polaridad, como dice Bachelard, induce a la distancia entendida en la verticalidad que propicia, la posibilidad de que haya dos situaciones espaciales, la alta y la baja entre las que se sitúan toda un enorme gradiente de situaciones espaciales.<sup>4</sup> Con ello, se dan dos contextos antagónicos,

---

4 Gaston BACHELARD, *La poética del Espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 2005.

lo alto y lo bajo, como resultado de espacios íntimos. Por un lado, lo alto se debe a lugares psicológicamente propicios a la ensoñación, cuenta Bachelard, como conquista de valores o situaciones incluso espaciales y emocionales más sorprendentes. Es decir, el hombre, de forma inmóvil, sin transformaciones, sin adiciones, instintivamente, sin alteraciones por el juicio; se encuentra en una posición ajena a él cuando está en alto, cuando se separa de la superficie de la tierra, ya que es para él una imposibilidad hacerlo. Y el otro polo, la tierra, la excavación, lo bajo como lo inferior, propicia la constatación de las particularidades de lo tectónico.

Bachelard en *Poética del Espacio* dice, «...el sótano es el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos... El soñador de sótano sabe que los muros solo son paredes enterradas. Paredes con un sólo lado, muros que tienen toda la tierra tras ellos.»<sup>5</sup> La distancia que propicia la verticalidad es el factor de intimidad más singular. De esta manera, lo alto y lo bajo son los recursos sociológicos para proporcionar determinados estados mentales relacionados con el espacio. Lo alto y lo bajo es un caso particular de lo contrapuesto, como lo lejos y lo cerca, lo cálido y lo frío, lo salado y lo dulce. Por ello, la distancia, como la polaridad, son formas de facilitar esas sensaciones de separación, de diferenciación y a la vez de generación de una especie de universo completo.

La vivienda, o tal vez de forma más concreta el espacio doméstico, debe gran parte de su índole al espacio exterior inmediato. Es decir que ese espacio público es determinante en la calidad, el confort en los recuerdos y emociones y en los lugares referencia que lo compone. Sin embargo, la verticalidad excluye todos esos factores ya que lo doméstico vertical es autoreferenciado, sólo se tiene a sí mismo y a un exterior casi infinito, inmenso, sin relación directa con ese espacio público.

Lo vertical y la distancia generalizan el exterior, cambian la percepción de la escala, y de repente, lo extrínseco no es el jardín de una casa, o un pequeño patio de una vivienda, sino la ciudad entera y el exterior inmediato se convierte en la urbe completa en perspectiva,

---

5 Ibid.

sin referencia. Sin embargo, el espacio habitado vertical en general es muy sintético y lejano, ya que pierde muchos vínculos conocidos y desarrolla muy intensamente los que le corresponden, mientras que, por el contrario, las viviendas de la urbe, sí poseen ese valor de espacio íntimo del artificio.

## ARQUITECTURA VERTICAL

A lo largo de la historia, el hombre ha intentado luchar contra las fuerzas de la naturaleza que lo atraen hacia la tierra. Esta tendencia, que se ha reflejado en el afán del hombre por volar, también aparece en la Historia de la Arquitectura desde sus comienzos hasta la actualidad. Una de las aspiraciones constantes en la historia de la humanidad es la superación de las fronteras en la altura y la búsqueda de la grandiosidad vertical por medio de la construcción. El primer ejemplo de construcción vertical al que se hace referencia es el menhir, una piedra alargada colocada verticalmente ocasionalmente antropomorfa. En el libro del Génesis, ya aparece este espíritu de búsqueda de lo alto: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la tierra»<sup>6</sup>.

Los actuales edificios en altura aparecieron con el Home Insurance Building de Chicago<sup>7</sup>, para optimizar la utilización de nuestros territorios, siguiendo el modelo de acumular casas unas encima de otras, dentro de una forma prismática. Una vez superada esta fase inicial de carácter más bien ingenieril, se inició la búsqueda de un estilo. Hacia los años 50 el Movimiento Moderno puso fin a este estilo histórico y el rascacielos fue interpretado como un desafío creativo que exigía una respuesta coherente con el cambio tecnológico y cultural.

---

6 Génesis 11:4, *La Biblia*.

7 El Home Insurance Building de Chicago (Illinois) de William Le Baron Jenney, construido en 1885 y demolido en 1931 fue considerado con sus diez plantas y sus 42 metros como el primer rascacielos con estructura de hierro.

Hoy en día, se cuestiona el papel de las gigantescas torres monofuncionales que se han convertido en símbolo de las principales ciudades del planeta. En estos momentos, los rascacielos tienen que dejar de ser lo que han sido, esos grandes monstruos destinados a oficinas y a hoteles principalmente para convertirse en edificios que contribuyan al desarrollo de nuestras ciudades de manera global, para lo cual deberían dejar de ser monotemáticos para pasar a ser de usos mixtos con todo tipo de servicios, tales como oficinas, hoteles, viviendas, comercios, zonas deportivas. De este modo evitaremos consumos energéticos desmesurados como los que tienen lugar en nuestras actuales gigantescas urbes desarrolladas en horizontal a lo largo de kilómetros. La tendencia debería orientarnos a la construcción de edificios en los que se cubriera todas las necesidades individuales y colectivas en su globalidad, es decir, un modelo de ciudad de los 5 minutos en vertical. Hoy en día, el reto de los rascacielos ya no es tan sólo la superación tecnológica, sino que es la búsqueda de soluciones para que estos edificios sean sostenibles, aumenten la calidad de vida de los usuarios y el diálogo con la ciudad.

#### CIUDAD VERTICAL DE LOS 5 MINUTOS

No se está hablando de nada nuevo, desde arquitectos como Le Corbusier con su propuesta de Ville Radieuse donde el proyecto de vida individual y la vida colectiva en edificaciones verticales se unían dando un nuevo sentido al espacio construido y al espacio público exterior descongestionado, hasta Rem Koolhaas con su análisis crítico de compactación programática neoyorquina en *Delirios de NY*<sup>8</sup>, han propugnado modelos de crecimiento en altura.

Manhattan como paradigma de la cultura de la congestión, ha erigido edificios a modo de dispositivos distópicos para la producción de un número ilimitado de emplazamientos vírgenes en la metrópoli. Las esbeltas construcciones de planos horizontales superpuestos configuran una compilación de individualidades sin implicaciones

---

8 Rem KOOLHAAS. *Delirio de Nueva York*. Un manifiesto retroactivo para Manhattan, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

comunes, es decir, el solar se extruye para generar ciudad vertical como resultado de la repetición en altura de la propia retícula urbana, generando un proceso de lobotomía o corte quirúrgico donde se separa la arquitectura exterior de la interior.<sup>9</sup> Es decir, la fachada del edificio ya no revela las actividades que suceden interiormente, sino que se compactan usos y vida cotidiana a lo largo de su geometría. Todo ello, promueve la imagen de la megaldea, definiendo la ciudad como un territorio carente de vegetación donde se elevan a intervalos los rascacielos como imponentes picos de montañas, de manera que la cultura de la congestión propone la conquista de cada manzana con una única construcción. Es decir, cada edificio se convertirá en una ciudad dentro de otra ciudad, una megacasa donde lo privado y lo público están íntimamente unidos. Así el rascacielos como instrumento de la cultura de la congestión es usado como condensador social, es decir, como una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas.

La ciudad vertical de los 5 minutos implica algo más que un mero hecho geométrico o formal de esbeltez. En la cualidad de verticalidad hay implícito una forma de vida en común e inmediata, una forma de compartir la comunidad. El recorrido vertical, facilita la comunicación interior íntima que genera vínculos humanos más allá del roce ocasional o coyuntural como resultado de coincidir en espacios reducidos al mismo tiempo. Es decir, se trata de compartir lo común, favoreciendo la sostenibilidad energética y medioambiental, pero sobre todo promoviendo la comunidad. La ciudad vertical de los 5 minutos solventa la congestión de la metrópolis, pero a la vez acaba con la cultura de la congestión, es decir la congestión descongestionada. La ciudad vertical de los 5 minutos es un concepto urbano donde los habitantes de un rascacielos pueden tener acceso a la mayoría de sus necesidades esenciales, como un regreso a un modo de vida local. Es una visión de ciudad policéntrica, donde

---

9 Rem KOOLHAAS, desarrolla su análisis de la ciudad a través de una doble desarticulación de lobotomía y cisma, separando la imagen exterior del uso interior, resolviendo el conflicto entre forma y función.

la densidad da sentido a la proximidad de vida y a su intensidad social.<sup>10</sup> Es una aglomeración urbana donde los habitantes pueden responder a sus necesidades viviendo, trabajando, abasteciéndose, cuidándose, educándose, descansando, según el nuevo ritmo de la ciudad-edificio, con diferentes funciones de un lugar dependiente de la temporalidad, y reforzando el apego de la gente de la torre. Todo ello favorece el sentimiento de pertenencia a un lugar o territorio y la identidad comunitaria, reforzando los conceptos de lo geográfico y de lo social.

Como ejemplo de ello podemos referirnos al caso asiático que tiene especial relevancia si es que hay que hacer referencia a la ciudad en vertical y a la congestión urbana. La ciudad de Hong Kong como un denso bosque de rascacielos al pie de las montañas, es una ciudad en constante crecimiento, casi instantáneo, ganando terreno al mar debido a su difícil orografía, resultando caótica, densa, compleja y muy ruidosa. La ciudad está implantada en una topografía con fuertes desniveles de tal forma que muchos rascacielos tienen accesos situados en distintas cotas de nivel dependiendo de sus lados. Tal particularidad se acentúa con la existencia de pasarelas conectadas por escaleras mecánicas que atraviesan literalmente dichos edificios, empleadas por los peatones para progresar por la ciudad cuesta arriba o para salvar alguna de las múltiples vías de alta velocidad que recorren la urbe, mezclándose a menudo el espacio interior y el exterior, el espacio público y el privado. El peatón tiene que encontrar así su propia ruta a través de la densidad, salvando obstáculos naturales, edificios y desniveles, usando una inextricable red de pasos elevados o ascensores.

El tejido urbano de Hong Kong se caracteriza por una superposición de estratos, donde lo comercial monopoliza y satura el principal situado a nivel de rasante y el espacio urbano libre es escaso. Esto incita a sus habitantes a imaginar todo tipo de soluciones que les permitan adaptar lo público y privado. Uno de los fenómenos más sorprendentes es el de la extensión de las viviendas más allá de la fachada, de todas las maneras y estilos posibles, a veces de forma

---

10 Jane JACOBS, *Muerte y Vida de las Grandes Ciudades*, Madrid, Península, 1973.

provisoria, a veces de forma perenne.<sup>11</sup> Desde el montaje de estores suplementarios hasta la disposición de estructuras en voladizo formando un balcón construidas habitualmente en bambú. Estas apropiaciones tienen como resultado la metamorfosis progresiva de la ciudad, utilizando en algunos casos la fachada exterior como jardín, zona de descanso ventilada o cocina a modo de organismos parásitos que se acoplan a otros cuerpos para poder asegurar su propia supervivencia. Tal y como dijo Le Corbusier con su lapidaria frase, «Saben, siempre es la vida la que tiene razón, el arquitecto es el que se equivoca»<sup>12</sup>.

#### MODELOS URBANOS EN ALTURA Y A ESCALA DEL LUGAR

Tanto el modelo de «Urbanismo Horizontal», con grandes concentraciones de viviendas unifamiliares y de adosados en ciudades jardín dormitorios y periféricas, como el de «Ciudad de Rascacielos», ambos son propios del hiperdesarrollo económico actual de las megaciudades, y al parecer no son el paradigma para el crecimiento de las futuras urbes del siglo XXI. Por un lado, el exceso de la ocupación extensiva del territorio origina una enorme inversión en infraestructuras públicas y provoca un descontrolado y desproporcionado gasto energético, tanto público como privado, necesario para su mantenimiento. Este referente energético obliga a la mayoría de las megaurbes actuales a optar por propuestas de ocupación condensadas del territorio, concentrando en edificaciones en altura su densidad de población urbana.

Sin embargo, el exceso en la proliferación de rascacielos conlleva, tal y como se ha comentado anteriormente, la paulatina degradación de las condiciones medioambientales del entorno, el deterioro del hábitat y la desmaterialización de la aconsejable escala humana.

---

11 Belén OLMEDO, *Fachadas salvajes en Hong Kong*, Pasajes arquitectura y crítica nº 55, p. 36.

12 Con esta frase, resumía Le Corbusier el proceso desarrollado en Pessac (Burdeos, 1925) en el proyecto de viviendas para obreros industriales encargado por el productor de azúcar Henry Frugès.

Las previsiones más pesimistas, sostienen que la población mundial se duplicará en los próximos cincuenta años, pasando de seis mil millones a doce mil millones. Si a este fenómeno le unimos el enorme aumento previsto de desplazamientos de personas entre las diversas ciudades, comprenderemos que el problema urbanístico futuro debe enfrentarse a dos tipos distintos de poblaciones: la residente fija, y la flotante de paso. Ante estas previsiones parece urgente e inevitable emprender la búsqueda de nuevos modelos urbanísticos, que con toda seguridad pasarán por la conquista, en sintonía con la naturaleza, del espacio azul-agua (espacio marino), verde (espacio vegetal) y azul-cielo (espacio vertical).

La ciudad siempre se ha mostrado complaciente y benévola a ceder densidad y un gran despliegue de medios técnicos para abastecer de edificaciones en altura. Pero los promotores económicos, poco a poco abandonan esta tipología reiterando sistemas más dispersos de agrupación, asistiendo de esta manera, a una gran transformación de representación y de uso. La arquitectura ha dejado de ser considerada como un objeto exento que se posa en el territorio, a cambio, el propio soporte físico es entendido como material a completar. Es decir, datos demográficos, sociológicos, culturales, rasgos geográficos y físicos, contexto urbano y territorial, disponibilidad tecnológica, gestión económica y congruencias estéticas deben ser manejados simultáneamente. La multidisciplinaridad se convierte en una obligación y la convivencia ecológica con el medio y la sostenibilidad pasa a ser una necesidad para la disciplina urbanística, de esta manera la arquitectura híbrida con nuevos paradigmas técnicos junto con los tradicionales.

Dado que técnicamente se puede llegar a grandes alturas y que se es capaz de construir grandes estructuras, comienza un periodo de reflexión. Es más bien el momento de saber que densidad es la ideal para esta tipología edificatoria en altura para cada territorio. Es decir, cuánta gente en relación con cuántos servicios, usos, contexto socio-económico es razonable reunir en un mismo lugar habitado y en función de ese dato obtener un volumen edificado más coherente y en estrecha relación con el entorno urbano que le va a soportar. Así pues, el edificio en altura se convierte en una cuestión a medio resolver. Por ello, la medida ideal para cada territorio y para cada

condición urbana, es la que establezcan los criterios sostenibles en zonas de alta densidad. Como consecuencia, nos vamos aproximando a propuestas edificatorias que no se comportan de modo excluyente e independiente de cualquier tipo de estructura urbana, sino que procuran modelarse a las necesidades del territorio y potencian el área en el que se insertan. El edificio en altura, se convierte por tanto en una edificación que no singulariza la ciudad, sino que la soluciona y reactiva. Es decir, el sentido de la medida y el equilibrio deben ser las cualidades básicas de la torre, cuya principal razón de ser es la localización.

## CONCLUSIÓN

El derecho a disfrutar de una vivienda digna para cada hogar tiene un reconocimiento general en las normativas de los diferentes países de Europa. También es criterio común establecer que es responsabilidad de los poderes públicos la garantía de este derecho. En los últimos años, se está teniendo que hacer frente a una fuerte expansión de la demanda, provocada por factores de diversa índole. Todo ello expone la inminente necesidad de vivienda. Vamos a dar una nueva oportunidad a nuestras construcciones en altura. Bien se quiera denominar torres o rascacielos, o simplemente vivienda en altura, puede ser la solución a una realidad de escasez de sitio a construir de manera sostenible, y a la necesidad de vivienda digna.

La edificación en altura pero siempre a escala del territorio. Ya no se trata de llegar alto, ya no queremos superarnos a nosotros mismos sino que necesitamos edificaciones en altura que permitan por un lado liberar suelo para crear espacios libres, pero adecuándonos al paisaje abrupto que nos rodea y recuperando el equilibrio del ecosistema urbano entre naturaleza, hombre y urbe, para ello, la medida adecuada a escala territorial es la respuesta a la ecopoética de cada ciudad.

COREO-POÉTICAS DEL MOVIMIENTO  
A PROPÓSITO DE *ROSELAND/LO QUE EL CUERPO NO RECUERDA*,  
DE WIM VANDEKEIBUS

---

*José Ignacio Lorente*  
Universidad del País Vasco UPV/EHU



A lo largo del pasado siglo, la idea moderna de movimiento atravesó las disciplinas artísticas hasta el punto de convertirse en objeto de reflexión para el diseño urbanístico y en leitmotiv de las vanguardias y prácticas escénicas. A partir de ese momento, las poéticas del movimiento entraron a formar parte del interés compartido por la arquitectura y el urbanismo, el cine, las artes plásticas y escénicas, la filosofía o la economía, consolidando una concepción compositiva y coreográfica de la movilidad de los cuerpos en el espacio urbano moderno, el cual culminará con la transferencia de los sistemas productivos al movimiento ciudadano. Los precursores de la arquitectura moderna, ya anticipaban esta nueva idea coreográfica del movimiento continuo a través de sus respectivos proyectos constructivos, como el flujo de agua que inspira la casa *Fallingwater* (Frank Lloyd Wriqth), el dinamismo visual de la casa *Farnsworth* (Mies van der Rohe), o las curvas y rampas que caracterizan los tránsitos en la *Villa Savoye* (Le Corbusier), acentuando la permeabilidad y continuidad entre los espacios internos, y entre éstos y el entorno exterior de la edificación. Del mismo modo, el proyecto cinematográfico del primer cine se asienta en una concepción de la imagen-movimiento, que Gilles Deleuze concreta en la idea bergsoniana de un «mecanismo cinematográfico del pensamiento»<sup>1</sup>, y en los principios compo-

---

1 Lydie Adolphe, *La dialectique des images chez Bergson*, París: PUF, 1951.

sitivos de la imagen y del montaje cinematográfico. En este contexto, la danza moderna primero, y posteriormente, a partir del último tercio de siglo, la danza contemporánea puso el foco de atención en el cuestionamiento y desconstrucción de todos los factores que intervenían en el movimiento, desde las coordenadas espacio-temporales en las que éste se desarrolla, hasta las biopolíticas que gobiernan la movilidad y los ritmos de la vida ciudadana.

Durante la primera mitad del siglo xx, estos imaginarios del movimiento fueron subjetivados y socializados como componentes del proyecto moderno, dando lugar a fenómenos espacio-temporales como la estandarización de horarios, la aceleración del transporte y de los procesos productivos o la programación de ritornos de lo que ha venido en denominarse la vida cotidiana, generando al mismo tiempo poéticas y formas de hacer sintomáticas de las nuevas maneras de entender y practicar el espacio urbano.

Frente a estas ideas dominantes, el coreógrafo Wim Vandekeybus ha elaborado una propuesta de retorno a las formas más instintivas e inconscientes de movimiento, todo ello con el fin de poner en cuestión y explorar aquello que el cuerpo ya no recuerda como consecuencia de la habituación y subjetivación de los programas de movilidad inscritos en el espacio urbano. Desde esta perspectiva, la propuesta artística de Vandekeybus amplía el horizonte de la crítica biopolítica del gobierno y control del cuerpo elaborada por Foucault, para adentrarse en una indagación del sustrato psíquico dispuesto como fuerza productiva, que ya no requiere tanto de las disciplinas clásicas del cuerpo, como de la optimización de los procesos mentales mediante una administración de las tecnologías del yo, entre ellas la inteligencia emocional o el *management* personal<sup>2</sup>. De este modo, si el espacio urbano disciplinado programaba coreográficamente los cuerpos para que se desarrollaran colectivamente en él de manera eficiente mediante el control de las dinámicas de flujos, las nuevas tecnologías del movimiento se administran como una homeopatía personalizada, con la que se trata de inducir al sujeto para que se proyecte en el espacio urbano como un cuerpo ideal,

---

2 Han BYUNG-CHUL, *Psicopolítica*. Barcelona, Herder Editorial, 2021, p. 40.

entrenado y optimizado para evitar tránsitos y comportamientos improductivos. Este cuerpo optimizado funciona como un servicio más de la máquina urbana que requiere su circulación en el momento preciso, justo-a-tiempo (JIT), para el correcto funcionamiento del dispositivo urbano en su conjunto. Los programas institucionales de movilidad, el diseño del espacio y de las redes de transporte urbano, las tecnologías *google maps*, las guías turísticas o la inteligencia artificial aplicada a los hábitos y patrones del movimiento ciudadano funcionan en la lógica de un algoritmo diseñado para hacer más eficientes y productivos los tránsitos urbanos, evitando dilaciones, vagabundeos y extravíos que pudieran poner en cuestión el proyecto coreográfico que anima la optimización de los flujos productivos de la vida urbana. Pero, para ello, el cuerpo ciudadano debía ser educado, adiestrado y auto-regulado hasta el punto de incorporar estas tecnologías y los dispositivos que las administran en la vida de las personas, encarnándose en sus cuerpos. En este sentido, el *rider* ya no es un cuerpo que se sirve de dispositivos tecnológicos para la distribución acelerada de mercancías, sino un ciborg que lleva la máquina incorporada y dispuesta para la aceleración en todas las facetas de la vida cotidiana. Para ello, a diferencia del cuerpo moderno adiestrado y competente para la realización de un determinado trabajo, el cuerpo contemporáneo se auto-administra como un operador optimizado en todas las facetas de la vida, no solo productiva y especializada, sino de la vida privada, íntima y personal. Programas formativos de alto rendimiento, gimnasios y circuitos deportivos, terapias y programas de *training*, *couching* y *mindfulness*, representan la antítesis del cuerpo disfuncional, sintomático e inadaptado, que ponían de relieve diagnósticos como el síndrome de déficit de atención, de hiperactividad e impulsividad (ТДАИ). Un cuerpo deficitario e improductivo que constituía una amenaza para el funcionamiento eficiente de la máquina moderna, y que ahora es preventivamente incorporado como una disciplina encarnada e insidiosa que se infiltra en la vida psíquica de las personas a través de la educación, la comunicación pública y los programas de acción presentes en el espacio productivo y ciudadano.

## UNA ESTÉTICA COREO-FÍLMICA

En *Aisthesis*, el filósofo Jacques Rancière reflexionaba acerca de la experiencia estética como un conocimiento adquirido a través de los sentidos, advirtiendo que, a mediados del siglo XVIII<sup>3</sup>, se produjo una transformación de las prácticas denominadas artísticas, debido a una reconfiguración de las formas de la experiencia sensible y de las condiciones de inteligibilidad de las mismas. Dicha transformación no afectaba únicamente a la recepción de las obras de arte, sino más propiamente al tejido de la experiencia sensible en el que se producen dichas obras, haciendo posible, a partir de aquel momento, la irrupción en el régimen artístico de figuras vulgares, actividades prosaicas, versos liberados de la métrica, acrobacias, edificios industriales, humo de máquinas, e «inventarios extravagantes de los accesorios de la vida de los pobres»<sup>4</sup>. El expresionismo, los géneros menores y el *music hall*, lo prosaico y cotidiano, los hábitos domésticos y la gestualidad anodina proporcionaron los síntomas incipientes de esta reconfiguración de lo sensible y de la irrupción de nuevos objetos en las prácticas artísticas de la modernidad, entre las que se cuentan la danza y el cine.

Desde sus orígenes, el cine había establecido una estrecha proximidad con la danza bajo el ideario del *perpetuum mobile* moderno que los vincula, produciendo transvases, círculos de confusión y relaciones recíprocas entre ambas disciplinas artísticas.

Tanto el cinematógrafo, como la danza y la ciudad moderna, forman parte de una eco-poética de los tiempos, en la medida en que las tecnologías del movimiento toman lugar en el espacio simbólico que mediaba entre el sujeto clásico y la naturaleza, adquiriendo progresivamente el carácter de un mediador arte-factual entre uno y otra. En este contexto, tanto la *cinematografía* como su predecesora, la *cronofotografía* de Muybridge, la renovación de los principios coreográficos que supuso la *kinetografía* de Rudolf Laban, o la *arquigrafía*, como disciplina para el diseño del espacio urbano construido, aspiran

---

3 Jacques RANCIÈRE, *Aesthesis*. Santander: Ediciones Shangrila. 2014, p. 9.

4 *Ibid.* p. 10.

a una racionalización científica y artifactual para el análisis, control y predicción de la naturaleza del movimiento humano.

#### CONTRA LA INSIGNIFICANCIA

La idea de biosfera como espacio vulnerable y de responsabilidad hace de la ecopoética coreográfica de *Roseland/Lo que el cuerpo no recuerda* un lugar discursivo en el que se dirimen los disensos acerca del tipo de intervenciones y de naturalezas a preservar, proyectando una sombra ética que alcanza al dispositivo cinético urbano y ciudadano en su conjunto.

La investigación desarrollada por Vandekeybus, según su propia expresión, trataba de buscar un lenguaje para la puesta en escena de una exploración referida a los límites de lo humano, precisamente allí donde el instinto, la reacción imprevisible e inmotivada, inconsciente o carente de razón, proporciona los resortes necesarios para el movimiento despojado de las convenciones escénicas y de los hábitos disciplinados de la vida cotidiana. La estética coreográfica de Vandekeybus se funda en esta exploración de lo extremo como indagación de la necesidad de movimiento, del impulso hacia el movimiento, tomando el instinto como objeto coreográfico y campo de maniobras para desarrollar dicha exploración.

Sin embargo, esta orientación hacia una genealogía del movimiento anterior al movimiento funcional y optimizado de la modernidad, no se confunde con una perspectiva premoderna, ni con una aproximación nostálgica a ningún movimiento pasado, acaso más armónico y acorde con la naturaleza humana, y ni siquiera tiene que ver con una aproximación postmoderna, irónica y desencantada de los preceptos de la movilidad moderna, sino que, por el contrario, la perspectiva de Vandekeybus es transmoderna en el sentido de que aspira a una indagación de las diversas modernidades potenciales, contenidas o desplazadas y silenciadas, que la modernidad productiva, maquinística e industrial no había llegado a explorar<sup>5</sup>.

---

5 Rosa María Rodríguez, *Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 2004.

Esta es también la perspectiva que adopta el filósofo Giorgio Agamben al definir lo contemporáneo, no como la actualidad o proximidad cronológica con los acontecimientos, sino como una aproximación al presente que, por su carácter traumático o por su excesiva proximidad no hemos podido habitar<sup>6</sup>. *Lo que el cuerpo no recuerda* alude precisamente a esa experiencia desplazada y olvidada, por no educada, ni transmitida, ni experimentada, que la memoria corporal no puede recordar porque el cuerpo moderno, educado para la productividad eficiente, actuaba a contrario de una sensibilidad instintiva y expandida del movimiento.

«Si alguien cae, es preciso ayudarlo; si algo va a golpear a alguien hay que apartarlo [...] de ahí surge la necesidad instintiva de movimiento, de la responsabilidad ante el daño de los demás, frente a la indiferencia, la inercia o el miedo, y todo aquello que representa la inacción institucionalizada, la espera a la intervención de las instituciones y los servicios sociales». Como observa el propio Vandekeybus, «mi método consiste en crear las situaciones necesarias para un movimiento instintivo mediante el juego, el desorden y el entusiasmo, todo ello con el fin de producir experiencias sensoriales»<sup>7</sup>, que el coreógrafo refiere a un cuerpo que ya no es una individualidad diferenciada, sino un sistema de interacciones en el seno de una comunidad, de una /chorea/, en el sentido de un movimiento en común. El trabajo del cuerpo en las coreografías de Vandekeybus no se enfoca hacia el virtuosismo de la ejecución, ni hacia una disposición mejorada de las condiciones para la realización de movimientos prefigurados, sino que se mueve en el espacio liminar existente entre la escena y la experiencia, un espacio preconsciente, allí donde el riesgo, la anticipación, la intuición y la escucha, expanden el régimen de lo sensible y del gesto hacia nuevos territorios para la danza. Pero, este cuerpo sensibilizado, en su interacción con otros cuerpos, realiza movimientos instintivos hacia el otro, hacia la diversidad de cuerpos

---

6 Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es lo contemporáneo?» Conferencia dictada en el Curso de Filosofía Teórica. Facultad de Artes y Diseño de Venecia (2007).

7 Wim VANDEKEYBUS, Entrevista a Wim Vandekeybus, editada en DVD *Dance and short films*. Bélgica, Última vez, 1993.

y sensibilidades que habitan la escena como si de un espacio social se tratara. Esta eco-poética del movimiento, individual y colectivo, toma posición en torno a cuestiones que abren el pensamiento ecológico hacia nuevos territorios éticos y políticos.

#### ECO-POÉTICAS DE UN MUNDO VULNERABLE

La creciente relación tecnológicamente mediada y artifactual con la naturaleza desvía las preguntas éticas y políticas acerca de las consecuencias negativas de las actuaciones en el medio natural y social, dejando las posibles soluciones de los problemas eco-sociales en manos de un conocimiento tecno-científico que escapa a la gestión política y a la justicia redistributiva de los principales impactos medioambientales.

Desde una perspectiva eminentemente medioambiental, uno de los aspectos más relevantes de la relación tecno-científica con el medio natural y social consiste precisamente en evitar la cuestión del tipo de naturalezas a preservar, así como las condiciones y consecuencias, inmediatas y futuras, de dicha preservación. Pero, además, en la medida en que esta cuestión implica una consideración humanista, también cabría preguntarse por los criterios de definición del tipo de humanidad<sup>8</sup> que puede verse afectada por el deterioro medioambiental y por las intervenciones y medidas de paliación previstas para evitar, o en su caso minimizar, los impactos más negativos; así como por los discursos y poéticas asociadas al proyecto de preservación medioambiental.

La condición vulnerable esbozada con este propósito por Adriana Cavarero observa que la idea de vulnerabilidad no se refiere tanto a la fragilidad o a la dependencia inherente al ser humano, sino que es preciso observar esta cuestión en relación con las condiciones de reconocimiento de lo humano, de sí y del Otro, en tanto que sujetos vulnerables<sup>9</sup>.

---

8 Judith Butler, *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

9 Joan Carles Mèlich, «La condición vulnerable. Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero». *Ars Brevis*, nº 20, 2014, p. 313-331.

Por consiguiente, una eco-poética entendida como las formas de hacer en relación con el medio natural y social que habitamos requiere una reflexión acerca de las naturalezas que, no solo deseamos, sino que acordamos preservar y acerca de las consecuencias de las actuaciones en el entorno. De este modo, siendo la danza una intervención artística y discursiva que actúa como una eco-poética en el medio socio-natural, cabe preguntarse por la forma en que contribuye al desbordamiento del régimen sensible, a la vez ético y político, del objeto coreográfico sobre el que opera.

#### UNA DRAMATURGIA DEL MOVIMIENTO INSTINTIVO

En el contexto socio-político de una época marcada por el descrédito y la distancia irónica hacia los grandes relatos de la modernidad, la danza posmoderna integró en el repertorio de movimientos considerados “danza” los movimientos cotidianos como caminar, rodar o permanecer inmóvil, además de la utilización experimental de los espacios públicos para el desarrollo de una mirada analítica sobre el cuerpo individual y colectivo en movimiento.

La danza posmoderna transformó la manera de entender el cuerpo y la relación con otros cuerpos y el espacio escénico, mediante un proceso de descodificación de los lenguajes corporales, abandonando los entrenamientos de la danza moderna para realizar exploraciones con movimientos sencillos como levantarse, sentarse, descansar o asearse. Este trabajo se desarrolló a partir de una suerte de análisis del movimiento cotidiano, con la pretensión de descodificar los mecanismos automáticos que el cuerpo tenía adquiridos para moverse, tanto en la escena como en la vida cotidiana y ciudadana.

Una de las consecuencias de esta experimentación y de la racionalidad impuesta al cuerpo eficiente y productivo, bajo la forma de programas de acción optimizados, fue la aparición de la noción del cuerpo-conciencia, referida a que cuando queda en suspenso el predominio de la racionalidad sobre la acción corporal, la conciencia que el cuerpo tiene de sí mismo emerge como cuerpo-conciencia, algo que no podía ocurrir si éste permanecía gobernado por una imagen corporal preconcebida. Una de las estrategias que siguieron los creadores de la danza posmoderna para propiciar la emergencia

fenomenológica del cuerpo-conciencia fue la experimentación con la improvisación, ya que en ella el cuerpo tenía que responder de manera espontánea e instintiva a las situaciones imprevisibles que la danza generaba.

*Lo que el cuerpo no recuerda* comienza con una escena introductoria, aparentemente convencional, en la que se produce la simulación de un posado para una fotografía del conjunto de los miembros de la compañía Última vez. La escena se repite acogiendo los títulos de crédito, pero, súbitamente, una silla vuela por los aires y la composición se deshace. Cada uno trata de esquivar, de la forma que puede, el objeto que se dirige hacia ellos. Un simulacro, observaba Jean Baudrillard, consiste en una acumulación hiperreal de signos de una realidad que ya no está allí<sup>10</sup>. A diferencia de la representación que funciona de forma alusiva a una realidad ausente, el simulacro produce una realidad inmersiva e interactiva que se desplaza y evoluciona con las acciones del usuario, como en los juegos de rol o los simuladores de eventos.

La escena inicial de *Lo que el cuerpo no recuerda*, funciona como una suspensión del simulacro de la representación fotográfica. Repleta de los signos de un grupo de danza bien avenido que se dispone para la mirada aquiescente del espectador, el simulacro estalla repentinamente produciendo fisuras en la puesta en escena fotográfica: ¿se trata de un acontecimiento fingido y previsto para su puesta en escena?, ¿se trata, por el contrario, de una provocación intempestiva cuyos resultados pueden ser imprevisibles?, o ¿se trata de una actitud irónica y descreída, al estilo del gesto postmoderno? Cualquiera de las cuestiones deja en suspenso la verosimilitud de la escena inicial y afecta a la forma de percibir lo que viene a continuación, haciendo de la recepción y lectura de la pieza una travesía incierta por el bosque de signos, de indicios y señales que el espectador se dispone a transitar, planteando nuevas preguntas y cuestiones acerca de la condición de real de los acontecimientos que se desenvuelven en escena. En este sentido, la suspensión del simulacro apunta hacia una estrategia metateatral que nos habla desde el interior mismo de la enunciación

---

10 Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 1978.

escénica con consecuencias en la forma de construir y movilizar la figura espectral. La suspensión interpela al espectador, conduciendo su actividad hacia horizontes de lectura inesperados.

A continuación, la cámara encuadra un ladrillo macizo que reposa en el suelo. Uno de los intérpretes, corriendo lo recoge y se lo pasa a otro, y éste a otro y así sucesivamente, como en una carrera de relevos. Corren en círculos por los límites del escenario, delimitado por troncos de árboles posicionados verticalmente sobre la tarima. Una intérprete mantiene una pluma en el aire soplando y haciendo que realice piruetas caprichosas al azar. El ladrillo que antes pasaba de mano en mano, como si se tratara de un movimiento coordinado, aprendido y ensayado, vuela ahora por los aires. En el descenso, alguien lo recoge. Los pases se suceden, medidos, ensayados y previsibles, como en el juego del rugby, cada vez con mayor dificultad y complejidad de movimientos. La acción requiere atención, escucha, coordinación. Los movimientos se enlazan y acumulan, sobreponiéndose unos sobre otros en capas de dificultad que incorporan nuevos movimientos aparentemente ajenos a la acción: trepar por un árbol, andar sobre adoquines sueltos, mantener un equilibrio inestable. De repente, sobre uno de los intérpretes cae un trozo de tela que le cubre la cara, impidiéndole la mirada, justo antes de que el ladrillo, que vuela por los aires, llegue a él. Más ladrillos vuelan por la escena aleatoriamente, siendo recogidos en el momento preciso, sin llegar apenas a verlos, siguiendo el instinto ciego de que estarán allí. Junto con los ladrillos, vuelan también los cuerpos, en la confianza de que serán recogidos por otros cuerpos. Cuando uno de los ladrillos está a punto de golpear la cabeza de una de las intérpretes, otra, atenta, lo intercepta, o la aparta, hasta que de nuevo, ese gesto impensado se transforma en juego escénico de lanzamientos, interferencias y bloqueos, siempre al límite del desastre: «Tratar de quedarse ahí parado es difícil, va en contra de un instinto de abstraerse o de escapar del peligro, sin embargo de eso precisamente se trataba mi investigación al observar que en la sociedad urbana se va perdiendo ese tipo de instintos que se traducen en un lenguaje corporal más alerta. Las ciudades no son una jungla»<sup>11</sup>, advierte Vandekeybus.

---

11 *Op. cit.* VANDEKEYBUS, *Dance and ...*

La dramaturgia de la ciudad que practica el coreógrafo consiste en una contra-coreografía del movimiento urbano, educado y previsible, y al mismo tiempo desensibilizado, ajeno a la contingencia y a la eventualidad que surge en los puntos de fricción, en las fisuras y contradicciones de la vida urbana. El espacio urbano, afirmaba el sociólogo Henri Lefebvre, no es sino la proyección sobre el territorio de un orden social. Un orden construido y experimentado como ciudad, pero habitado por un cuerpo ciudadano atravesado por tensiones y conflictos que hacen de la vida urbana la escena privilegiada de una dramaturgia social, donde las desigualdades, el desfallecimiento o las disputas acerca de la sostenibilidad de las formas actuales de naturaleza y ciudadanía son movilizadas por la intervención artística y coreográfica.

Los ladrillos volantes sobre las cabezas de los intérpretes ciegos de Vandekeybus movilizan esta escena ciudadana que discurre entre la previsibilidad desatenta e insensibilizada del programa coreográfico inscrito en los espacios urbanos, y la escucha activa y la sensibilidad crítica que despierta en los cuerpos que, por hábito o educación, apenas recuerdan. Pero, los cuerpos a los que alude la pieza de Vandekeybus son puestos en alerta con el fin de propiciar una sensibilidad expandida requerida para una reflexión ética y política de la ciudad. La eco-poética que practica la contra-coreografía de *Lo que el cuerpo no recuerda* es una forma de escritura crítica de aquel orden social construido y encarnado del que hablaba Lefebvre, y al mismo tiempo la reivindicación de un espacio urbano y social potencial, en el que el simulacro de sociabilidad resulte fisurado, movilizad y sensibilizado por otras experiencias, voces y disensos acerca del sentido de la ciudad. Las ciudades, efectivamente, no son una jungla, como observa Vandekeybus, están sujetas a programas y normas de urbanidad dispuestas para quien sabe y puede moverse por ellas. Sin embargo, basta con prestar atención a los márgenes de este dispositivo urbano para apreciar la diversidad social que los habita, cuya sostenibilidad pasa por su permanente desplazamiento más allá de los confines de la ciudad. Los distritos obreros, los barrios de acogida, los espacios de exclusión y marginalidad forman parte de esta ciudad ausente del simulacro urbano, una ciudad extraterritorial, tan extraña a la vista y a la sensibilidad urbana que el cuerpo ya no puede recordar.

En las coreo-cinematografías imprevisibles de Vandekeybus, la improvisación no es un mero recurso estilístico o estético, sino un cruce de caminos entre estética y política, entre lo sensible y lo pensable como territorio expandido de una transmodernidad crítica.

ESPACIO NATURAL Y URBANO EN «LA MUJER ALTA»  
DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

---

*Juan Molina Porras*  
Investigador independiente



En el acervo popular lo fantástico se equipara a obras como *El señor de los anillos* de Tolkien, las películas y tebeos de Marvel, y de forma genérica a cualquier creación que rompa las reglas de la verosimilitud realista. La aparición de un gnomo o de un superhéroe basta para que una narración sea tildada de fantástica. Por el contrario, entre la crítica más solvente (Callois<sup>1</sup>, Campra<sup>2</sup>, Todorov<sup>3</sup> o Roas<sup>4</sup>) el relato fantástico exige rasgos más definidos y claramente delimitados<sup>5</sup>. En primer lugar, que no se construya en el texto un universo cuyas leyes sean diferentes a las que rigen en el de los lectores. Si este se organiza por unas reglas distintas a las que estructuran nuestro mundo, podemos hablar de creación maravillosa pero no fantástica. Los cuentos de hadas o las narraciones de *Las mil y una noches* serían los ejemplos más socorridos y evidentes. Ni los encantamientos, las hadas, las brujas, las alfombras mágicas, los duendes o los hechizos

---

1 Roger CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

2 Rosanna CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico nella letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

3 Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

4 David ROAS, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

5 Evidentemente no es este el lugar para el desarrollo teórico de las diversas posturas que se adoptan frente a lo fantástico. Sin embargo y pese a las diferencias, hay algunas notas identificativas similares. Serán estas las que se expondrán aquí.

son frecuentes en la vida de los lectores. El universo maravilloso se rige por unos principios diferentes a los del momento histórico en el que nos movemos. Su existencia solo se admite en las páginas de los libros o en la boca de los cuentacuentos. Un pacto implícito une al narrador y al lector que admite las mayores maravillas. Por el contrario, el relato fantástico precisa la construcción de un espacio y un tiempo semejantes al que habitamos. Ese ambiente, que respeta las convenciones de la verosimilitud realista, en un determinado momento se ve violentado por algún elemento inexplicable que lo altera. Ese elemento, en los casos más puros, no encuentra nombre ni explicación por lo que puede cuestionar también las ideas positivistas del lector. La crítica no se pone de acuerdo sobre si ese asalto de lo sobrenatural debe hacernos dudar de nuestras creencias (Todorov), provocar terror (Roas) o solo desencadenar nuestro estupor. Para lo que nos ocupa, las historias de estos relatos transcurren en ciudades como París, Madrid, Lyon o Granada, sus personajes pertenecen al pueblo, a la burguesía o a la aristocracia y poseen los rasgos físicos, culturales y psicológicos propios de su clase. Por último, sus acciones en el relato semejan las que realiza cualquier persona en su jornada diaria. El realismo y el positivismo les han ganado terreno a los vampiros, a los muertos vivientes o a las ondinas, seres que pueblan las leyendas románticas.

Por supuesto, tanto el cuento fantástico relacionado con el realismo como la leyenda romántica sostienen una poética de la naturaleza y de las relaciones del hombre con el medio ambiente diferentes y, a menudo, opuestas. En el cuento en el que vamos a detenernos, además, el autor hace que sus personajes se desenvuelvan en un espacio urbano hostil. La ciudad moderna se configura como el lugar ideal donde pueden aflorar la inquietud y el terror. Lo fantástico exige, como se ha señalado, la reconstrucción textual de un mundo similar al que vive el lector. Como veremos el autor, Alarcón, y los narradores del cuento que analizaremos proponen también su particular visión de las relaciones del hombre con el medio ambiente natural y con el medio urbano. Dos espacios opuestos ecológica y poéticamente. En la construcción de un sistema ecológico natural se seguirán las normas del *locus amoenus*. La imposible repetición en el texto de la complejidad de la naturaleza virgen se sustituirá por la revisión

de un tópico que hunde sus raíces en la literatura clásica grecolatina. Por el contrario, para la descripción del entorno urbano el autor, si quería reflejar verosímelmente una urbe contemporánea, debió utilizar los recursos que le proporcionaba el movimiento realista. Fundamentalmente, recurrirá a la observación de la ciudad donde vive en aquellos momentos o aquellas otras que conoce bien. En cualquier caso, la vida cotidiana de sus calles, plazas y jardines se verá alterada por la irrupción de lo sobrenatural como exige el cuento fantástico.

Sin duda, «La Mujer Alta»<sup>6</sup> puede considerarse un ejemplo canónico de lo que decimos. Pertenece a la colección *Narraciones inverosímiles* (1882)<sup>7</sup>, una de las tres antologías de narraciones breves que publicó Alarcón. Es un relato que posee los rasgos propios de lo fantástico. Sus dos personajes centrales serán asaltados por un extraño ser las noches en que uno sale de diversión y el otro se encuentra en el cementerio. Nadie podrá ponerle nombre a esa criatura. Ni el narrador de los misteriosos sucesos ni su protagonista ni el lector lograrán finalmente saber quién es esa Mujer Alta que unas veces pudiera ser una prostituta, otras un hombre disfrazado y otras un ser del otro mundo. Un irresoluble dilema se presenta tras sus apariciones porque nunca sabremos si las desgracias que le sobrevienen al joven Telesforo tienen relación con los encuentros con ella. En todo caso, el autor se ha preocupado de describir de forma verosímil un universo natural y otro urbano, dos espacios enfrentados para que la irrupción de lo inexplicable sea más eficaz.

---

6 La primera edición de la antología a la que pertenece este relato está fechada en 1882. Sin embargo, al final del cuento puede leerse «Valdemoro 25 de agosto de 1881». Aunque hay muchas referencias a este título en las historias de la literatura o en antologías de literatura fantástica, un estudio destacable es el de Mohamed Ben SLAMA «El género femenino como elemento amenazante: “La Mujer Alta” de Pedro Antonio de Alarcón, y “La mujer sin cara” de Emilio Carrere», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. IV, n. 2, otoño 2016, p. 247-260.

7 Pedro Antonio DE ALARCÓN, *Novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, segunda serie: Narraciones inverosímiles*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello, 1882.

En las primeras páginas del texto se describe a un grupo de instruidos señores que ha salido al campo para herborizar en los pinares de Peguerinos. El paisaje en el que se hallan no puede ser más agradable, natural y concreto: «debajo de un pino y cerca de una fuente, en la cumbre del Guadarrama, a legua y media del Escorial, en el límite divisorio de las provincias de Segovia y Madrid»<sup>8</sup>. Entre los excursionistas se encuentra Gabriel, ingeniero de montes, que se convertirá en el narrador de la increíble historia. Lo más destacado del inicio del relato es que, brevemente, se informa al lector de las profesiones de los amigos del narrador: tres ingenieros de montes, un pintor y un literato. Todos mentes racionales y poco dadas a creer en supersticiones ni en historias de misterio. No son gentes incultas que podrían dar por veraz cualquier patraña que se les contase. Además, la historia que van a oír será narrada en un ambiente luminoso semejante al que pinta el tópico del *locus amoenus*. Por eso, descansan «en este ameno y clásico paisaje»<sup>9</sup>, lugar, en principio, poco adecuado para comenzar un cuento de miedo cuando lo propio en la época hubiera sido oírlo en una noche oscura junto a la chimenea o en torno a un brasero. Alarcón sabe jugar bien sus cartas y describe un lugar lleno de luz, vegetación donde solo se oye el manar de una fuente cuyas aguas, además, son famosas por sus propiedades digestivas. Su clara intención es describir un paisaje alejado de la civilización contrapuesto al de la vida urbana. Allí, en la ciudad, Telesforo, personaje central de la obra, creará ser asaltado por unos hechos sobrenaturales o, cuando menos, inexplicables. Algo que parece imposible que ocurra en una naturaleza resplandeciente y veraniega, y, en principio, un lugar poco propicio para este tipo de apariciones.

Además de la presentación de sus amigos y de la descripción del agradable emplazamiento donde se han sentado a comer y oír la historia, el narrador tiene un objetivo evidente: «mi tesis, reducida a declarar y sostener, aunque me llamaréis oscurantista, que en el globo terráqueo ocurren todavía cosas sobrenaturales, esto es, cosas que no caben en la cuadrícula de la razón, de la ciencia ni de la

---

8 *Ibid.*, p. 123.

9 *Ibid.*, p. 123.

filosofía»<sup>10</sup>. Aunque más tarde volveré sobre la cuestión, las intenciones del narrador y de Alarcón están claras: sembrar dudas sobre la ciencia positiva.

Como se ha dicho, a Telesforo, joven andaluz residente en Madrid, le ocurre una desgracia cada vez que se tropieza con la Mujer Alta. El primer encuentro se produce cuando sale a la calle a altas horas de la madrugada después de jugarse el dinero de su familia. Al poco rato le comunican que su padre ha muerto. Más tarde, volviendo de pasar una noche con una amante, vuelve a advertir la presencia del extraño ser. Pronto conocerá que se acaba de enterrar a su prometida. Finalmente, su amigo Gabriel en la inhumación de Telesforo observará también esa inquietante y extraña presencia. Estas desgracias están localizadas perfectamente en el tiempo. La muerte de su padre, se produce tras su encuentro con el extraño ser en la noche del 15 al 16 de noviembre de 1857. Le informan de la muerte de su amada Joaquina en el verano de 1859. Muerta la joven novia, el narrador, Gabriel, nos cuenta que «después de cinco meses de ausencia, regresé a Madrid el mismo día en que llegó el parte telegráfico de la batalla de Tetuán»<sup>11</sup>. Esa misma noche lee en las páginas de *La Correspondencia de España* que ha fallecido su amigo y que al día siguiente se celebrará el entierro. Entierro al que, por supuesto, asistirá y en el que verá con sus propios ojos a la misteriosa mujer. La minuciosidad de la cronología, no hay que indicarlo, busca dar la mayor verosimilitud y realismo al relato. Así lo que cuenta Gabriel debajo del pino a sus amigos será más fácilmente creído y también lo admitirán los posibles lectores de la obra de Alarcón. Pero este empleo del tiempo narrativo es peculiar porque existen diferencias radicales entre el de la fábula y la historia del propio texto. En la primera el tiempo lineal abarcaría desde el 15 o 16 de 1857 hasta el día de San Luis o Santiago del año 1875<sup>12</sup>, momento en que

---

10 *Ibid.*, 124.

11 *Ibid.*, 128.

12 Como Cervantes en el inicio de *El Quijote*, Alarcón no recuerda el día en que Gabriel inicia su narración. Se trata de otro procedimiento para aumentar el realismo de lo narrado.

Gabriel rememora los acontecimientos en las alturas del Guadarrama. Sin embargo, el tiempo del texto tiene un carácter retrospectivo.

Pero el relato, además, mantiene, al mismo tiempo, su ambigüedad y su verosimilitud porque Alarcón realiza un muy complejo juego de narradores. El primero es el propio autor que inicia el cuento, el segundo es Gabriel que es el que se ocupa de transmitir la historia que le ha contado su amigo Telesforo, que es el que ha tenido dos encuentros nocturnos con la Mujer Alta. Este mecanismo narrativo es empleado para dejar constancia de que los tropiezos con la Mujer Alta no son producto de la mente de Telesforo. Si Gabriel, por último, no la hubiera contemplado en el cementerio, los encuentros de su amigo con ella podrían haber sido entendidos como alucinaciones de una mente enferma, simples coincidencias o, como se indica en el texto, delirios emotivos o terror pánico. En la primera ocasión el propio Telesforo lo cree así:

yo iba también solo, y no se veía alma viviente por ningún lado... entonces (ríete, si se te antoja, pero créeme), poníaseme carne de gallina, vagos temores asaltaban mi espíritu, pensaba en almas del otro mundo, en seres fantásticos, en todas las supersticiones que me hacían reír en cualquier otra circunstancia, y apretaba el paso o, me volvía atrás, sin que ya se me quitara el susto ni pudiera distraerme ni un momento hasta que me veía dentro de mi casa. Una vez en ella echábame a reír.<sup>13</sup>

No tiene ninguna lógica que tropezar en las calles de Madrid con una vieja mujer, que bien puede ser una prostituta, tenga relación con la muerte de su padre y de su novia, pero la visión de la Mujer Alta provoca la duda de los dos amigos y, posiblemente, del lector. En cualquier caso, se mantiene la perplejidad y la incertidumbre cuando ya ha concluido el cuento.

Quizá el elemento definitivo para desencadenar la sensación de verdad y realismo sea la definición de los espacios urbanos. El protagonista relata sus desdichas a su amigo Gabriel en su elegante

---

13 *Op. cit. Narraciones inverosímiles*, p. 130.

habitación de la calle del Lobo. El número exacto lo ha olvidado pero no deja de indicar que «era muy cerca de la Carrera de San Jerónimo» (*Ibid.*, 128). Los tropiezos o asaltos de la Mujer Alta están acotados con precisión. La primera visión se produce cerca de su domicilio, «aquella casita de la calle Jardines, cerca de la Montero» (*Ibid.*, 131-132). Al ver la aparición, nuestro personaje huye y encuentra a un sereno en la calle del Caballero de Gracia. Vuelve la cabeza hacia la de Jardines que está iluminada por farolas y por el reverbero de la de Peligros. Por esta huye el siniestro personaje. Es evidente que con estos datos y la ayuda de un antiguo callejero madrileño podríamos reproducir con exactitud el recorrido de Telesforo y la Mujer Alta. El segundo sucede cuando

ya clareaba el alba en las calles hacia Oriente. Acababan de apagar los faroles, y habíanse retirado los serenos, cuando al ir a cortar la calle del Prado, o sea a pasar de una a otra sección de la calle del Lobo, cruzó por delante de mí, como viniendo de la plaza de las Cortes y dirigiéndose a la de Santa Ana, la espantosa mujer de Jardines.<sup>14</sup>

Las dos inesperadas muertes hacen que Telesforo se haga las siguientes preguntas: «¿Por qué me *reconoció* al verme? ¿Por qué no se me presenta, sino cuando me ha sucedido alguna desgracia? ¿Es Satanás? ¿Es la Muerte? ¿Es la Vida? ¿Es el Anticristo? ¿Quién es? ¿Qué es?»<sup>15</sup>. Su terror le lleva a creer que existe una evidente conexión entre las adversidades que le ocurren y las apariciones de la Mujer Alta durante sus salidas nocturnas. Los positivistas amigos de Gabriel que oyen las desventuras del desgraciado joven puede que no adviertan ningún vínculo. Él mismo quizá piense que son los castigos que recibe tras sus recaídas nocturnas en el pecado.

Muerto Telesforo y para que la historia tenga mayor veracidad, su amigo Gabriel encontró a la espantosa figura por última vez en el cementerio de San Luis en el entierro de este. Después el pavoroso

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 142

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 140.

personaje desaparece por lo que los lectores, junto a Gabriel, tendrán que resolver las siguientes interrogaciones: ¿La Mujer Alta solo tenía interés en Telesforo? ¿Solo buscaba su destrucción? ¿Qué hacía en el cementerio? ¿Podemos admitir tantas coincidencias? ¿Volverá a asaltar a Gabriel antes de su segura muerte?

El relato se articula alrededor de los encuentros de los dos amigos, Telesforo y Gabriel, con el inquietante personaje. Si el autor y los dos narradores quieren ser creídos, una condición era que los lugares donde percibieran la presencia del extraño ser existieran realmente. No en un país lejano, en una tierra indeterminada o en un lugar geográficamente inexistente sino en un emplazamiento perfectamente conocido: en la ciudad de Madrid y en unas calles concretas de la capital. La identidad de la mujer nos es desconocida, los lugares en que los personajes se topan con ella, por el contrario, pueden ser bien conocidos por los que oyen el relato bajo el pino o por los que lo leen cómodamente en su casa. Cualquier alusión a espacios imaginarios o indeterminados provocaría dudas sobre la veracidad de la historia. Gabriel informa a sus amigos de los exactos lugares donde ocurrieron los hechos para que crean su historia. El autor, Alarcón, hace lo mismo para fundamentar la tesis que expuso en las líneas iniciales. Más aún, en *Historia de mis libros* asegura que los hechos del relato sucedieron en la realidad: «desde la primera letra del relato hasta el final del segundo encuentro de Telesforo con la terrible vieja, no se describe ni un pormenor que no sea la propia realidad. ¡Lo atestiguo con todo el pavor que puede sentir el alma humana!»<sup>16</sup>. Sea verdad o no su afirmación, importa poco porque lo esencial es que esos actos se han reproducido en el texto de la forma más verosímil. El deambular por unas determinadas calles madrileñas en unos tiempos concretos y la narración de unos hechos semejantes a los que se realizan en la vida cotidiana tienen como fin convencer a los amigos de Gabriel de la existencia de lo sobrenatural. Pero estos, en cualquier caso, pueden dudar de la veracidad de lo que se les cuenta. El lector, por supuesto, puede creer, mantenerse en la duda o rechazar

---

16 Pedro Antonio DE ALARCÓN, *El capitán Veneno. Historia de mis libros*, Madrid, Estudio Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1905, p. 212.

lo que afirma el autor. Como ya hemos advertido, la ruptura de las reglas de la vida cotidiana, la descripción de un ambiente realista, la aparición de interrogantes sobre la existencia de lo sobrenatural o el estallido del terror, elementos propios de lo fantástico, están presentes en «La Mujer Alta». Pero, además de contener estos rasgos, posee otra peculiaridad que lo distingue de narraciones similares: la oposición entre el espacio natural y el urbano. Ese antagonismo se muestra como radical. En el primero reina la luz, la tranquilidad y el placer mientras que la vida en la ciudad solo ocasiona preocupaciones, dudas, horror y muerte. Gabriel descansa plácidamente en medio de la naturaleza de la sierra madrileña mientras que Telesforo es asaltado en Madrid por un inquietante personaje que anuncia la muerte. Las irrupciones de la inexplicable criatura sobrevienen después de que Telesforo haya visitado un lugar secreto en el que se juega su capital o se haya reunido con su querida. Como sin quererlo, Alarcón advierte que el ambiente urbano es el propicio para que florezcan la degradación y el pecado. El medio natural se halla libre del vicio y la degeneración. Por supuesto, no podemos considerar al autor como un adelantado en la defensa del medio ambiente ni del ecologismo. Sin embargo, para defender su moralista tesis, de forma subrepticia, ha establecido un claro enfrentamiento entre el paisaje enclavado en medio de la naturaleza y el de las calles de Madrid. De la lectura del cuento se desprende que el bien rige en el primero y el mal domina en el segundo. Ningún desastre va a ocurrirle a los amigos de Gabriel mientras se hallen en medio del pinar recogiendo y clasificando plantas. Por el contrario, Telesforo será abordado en Madrid por múltiples tentaciones. Dedicará sus noches a jugarse la fortuna familiar en tugurios, a encontrarse con sus amantes pese a estar comprometido, en fin y como diría un creyente como Alarcón, a llevar una vida inmoral que le hará perder su alma. El universo nocturno y ciudadano es el más propicio para ello y la narración puede leerse como un recordatorio de los peligros que acechan a los hombres durante las salidas nocturnas.

Salidas como las de Telesforo estaban prohibidas a toda mujer decente en el siglo XIX. Abandonar la casa tras la puesta del sol solo podían hacerlo las prostitutas o en, caso de máxima necesidad, una dama o señorita si iban acompañadas de un familiar masculino que las

protegiere. Es bastante significativo, en este sentido, que Telesforo sienta pánico de cualquier mujer que encuentre durante sus correrías nocturnas. Los asaltos de los ladrones o de los juerguistas no le causan temor alguno. Sí el de una solitaria hembra que cuestione el orden machista del uso de los espacios públicos ciudadanos. Ninguna esposa, madre o hija en sus cabales se atrevería a pisar las calles, en este caso de Madrid, durante la noche. El espacio urbano estaba vedado a más de la mitad de la población. La Mujer Alta paseando y aguardando en medio de la noche rompe los esquemas mentales y morales del temeroso Telesforo. Si pasear por las calles de una ciudad durante la noche estaba vetado a cualquier mujer que protegiera su honor y su honestidad, lo mismo parece ocurrir en el ambiente natural: todos los acompañantes de Gabriel en su subida al Guadarrama para realizar estudios botánicos son masculinos. Las mujeres no participan en la excursión porque su mundo no es la ciencia ni el montañismo. Las jóvenes estaban excluidas de la universidad pero también de la mayor parte de las actividades deportivas. No deja de ser significativo que el único personaje femenino que está presente a la largo del texto sea equiparado a la encarnación del mal. Como se advertirá, la eco-poética de «La Mujer Alta» juega con dos espacios opuestos pero de ambos la libertad femenina está excluida.

A menudo se indica que el cuento fantástico desmonta la estructura sobre la que se apoya nuestra interpretación de la realidad y que, por esto, es subversivo<sup>17</sup>. La aparición de lo inexplicable en ambientes realistas desarma a los personajes que intuyen o captan esas visiones. Como no encuentran una interpretación lógica para ellas, cuestionan sus propios análisis y las explicaciones que le ofrece la ciencia positiva del momento<sup>18</sup>. Lo sobrenatural aguarda un instante

---

17 Está tan asentada la idea que en la entrada que Wikipedia dedica al género fantástico puede leerse: «En ese sentido se suele decir que el género fantástico es subversivo, pues viola las normas de la realidad».

18 Es evidente que la noción de realidad es histórica y evoluciona a la par que los conocimientos científicos y tecnológicos. Diablos y ángeles eran vistos como reales por el hombre común en la Edad Media. Hoy admitimos la relatividad del tiempo o la existencia de agujeros negros. El relato fantástico se debe plegar a la noción de realidad y a las teorías que sobre su conocimiento se tienen en

de duda para hacerse presente y cuestionar las leyes físicas del mundo conocido. Esto es más que evidente en «La Mujer Alta». Por ello, Gabriel concluye su relación interrogando a sus amigos: «¡Decidme vuestra opinión acerca de tan curiosos hechos! ¿Los consideraréis todavía naturales?»<sup>19</sup>. El autor con su interrogación retórica quiere que admitamos su tesis de que hay otros mundos fuera de este. Las palabras de Gabriel al iniciarse la obra no pueden ser más claras: «¡Qué sabemos! amigos míos... ¡Qué sabemos!»<sup>20</sup>. Los hombres, a fin de cuentas, no pueden explicar la complejidad de la naturaleza ni comprender el sentido de la vida. Lo sobrenatural no puede ser explicado. Como se ve, la idea central de este cuento no tiene nada de transgresora ni de revolucionaria pues, si bien cuestiona el orden del universo visible, lo hace para reivindicar la concepción moral católica tradicional. En los años ochenta del siglo XIX el positivismo había arrinconado muchas creencias cristianas en las mentes más progresistas. Algo parecido ocurrió en la literatura y en los años finales del siglo XIX las brujas, las ondinas, los vampiros o los aparecidos habían dejado de provocar escalofríos en el lector bien por cansancio o porque no creían ya en su existencia. Sin embargo, sus espectros o sus esencias seguían sembrando dudas sobre las leyes físicas que organizan el mundo. Como testimonia «La Mujer Alta», si los seres que puso de moda el Romanticismo habitaban antiguos monasterios, viejas catedrales, castillos en ruinas o mansiones abandonadas, pasada la moda gótica y agotado el público por la continua aparición de seres de otros mundos en los cuentos y leyendas, el realismo hizo aflorar lo sobrenatural en espacios conocidos y cotidianos. La

---

cada época. Aunque la bibliografía sobre este asunto es extensa, me atrevo a recomendar Rosemary JACKSON, *Fantasy, the literature of subversion*, New York, New Accents, 1981; David ROAS, «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», *Conferencias y Comunicaciones del primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, 6 al 9 de mayo de 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid, p. 94-120; David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros 2001. Esta última antología reúne una cuidada colección de textos sobre las diversas visiones de lo fantástico.

19 *Op. cit. Narraciones extraordinarias*, p. 150.

20 *Ibid.*, p. 123.

ciudad que se habita, las calles por las que se transita, las plazas donde se descansa, los pisos y mansiones donde espera la familia tomarán el puesto que antes correspondía a las construcciones del pasado medieval, a las ruinas o a los lugares misteriosos. El suspense y el terror se han trasladado a los espacios donde transcurre la vida ordinaria de las mujeres y hombres comunes.

UNE ÉCOPOÉTIQUE À L'AUBE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE :  
*LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO* (1904)  
DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

---

*Christian Manso*  
Université de Pau



En 1904 José Martínez Ruiz, le futur Azorín, publie un court roman, *Las confesiones de un pequeño filósofo*<sup>1</sup>, dont le titre, à lui seul, ne peut manquer d'emblée de piquer la curiosité du lecteur et de soulever chez celui-ci maintes interrogations en raison même de son agencement syntaxique. Ne faudrait-il point y discerner quelque surprenante disparate entre le produit énoncé et son propre producteur ? Ce dernier, qui répond au nom d'Antonio Azorín, ne pêche-t-il pas par fatuité ? Ne se livre-t-il pas à de la pure provocation ? En faisant usage du substantif « Confesiones » précédé de son déterminant marqué au sceau de l'absolu, ce protagoniste s'inscrit, à l'évidence, dans les sillages de Saint Augustin, de Jean-Jacques Rousseau. Semblable entreprise ne semble-t-elle point minée d'avance eu égard à la piètre qualité de son concepteur, un « pequeño filósofo » ? Toutefois, n'est-on pas simultanément en droit d'opposer une objection à cette appréhension liminaire ? Ne nous est-elle pas dictée par quelque à priori, par quelque convenance ? L'adjectif qualifiant l'auteur de cet ouvrage, « pequeño », ne se peut-il concevoir sous un angle différent, n'est-il pas, tout compte fait, que la marque d'une subjectivité engagée, pétrie d'humilité autant que de sincérité, laquelle estime être en mesure d'apporter, conformément au statut du narrateur, des

---

1 AZORÍN, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1959.

réflexions dignes d'intérêt quant à la connaissance de l'homme dans son rapport à l'environnement ?

Ceci étant posé qui ouvre des perspectives au possible champ d'exploration issu des interrogations préalables suscitées par le titre de cet ouvrage, il convient d'en examiner la préface qui renseigne sur ce qui a motivé la mise en œuvre de semblable entreprise. L'on y apprend que son auteur désirait rédiger un programme politique en vue des prochaines élections législatives où il avait l'intention de se présenter. Or, ses amis l'en ont dissuadé et lui ont proposé de plutôt écrire un livre où il pourra dire sous forme « artistique » (35)<sup>2</sup> ce que dans son programme il aurait pu exposer « en tono dogmático y abstracto » (35). En outre, ils lui font part de leur prévention à l'égard du Parlement compte tenu du fossé qui le sépare de la réalité quotidienne vécue par le peuple : « no la ve como la ve el hombre que vive apoyado en la mancera » (35). Cette coupure radicale avec la représentation nationale se fonde sur la revendication de l'authenticité ainsi que sur le principe de réalité, soit une alternative qui valorise la potentialité individuelle. Ce sur quoi insistent vivement ses amis. Ils préféreraient de sa part « unas páginas libres, salidas de (su) mano » (35) où il ne sacrifierait en rien aux « conveniencias políticas » (36) ni aux « prejuicios de la muchedumbre » (36). En d'autres termes, ils applaudiraient à sa naturelle propension à « seguir el propio impulso » (36). D'entrée, l'accent est ainsi mis sur la subjectivité de l'écrivain qui ne saurait se trouver entravée par quelque doxa, et dont il y tout lieu d'attendre une appréhension du monde considérée à l'aune d'un esprit susceptible d'éveiller les consciences, renouant, de ce fait, avec la maïeutique platonicienne.

Dans les deux premiers chapitres du livre, Antonio Azorín a grand soin d'indiquer avec force détails le moment précis de sa composition ainsi que l'endroit de sa conception. A l'origine, il est chez l'auteur une volonté d'anamnèse afin de faire ressortir en son esprit des souvenirs de son enfance ainsi que de son adolescence pour des raisons bien précises que l'on évoquera plus avant.

---

2 Entre parenthèses apparaît le numéro de la page de l'ouvrage cité en la note 1.

Le moment de l'écriture ne peut manquer d'attirer l'attention tant il frappe par sa pertinence et sa cohérence visant à réunir les conditions de la révélation optimale de la subjectivité de l'écrivain : « Es medianoche » (37). Quant au lieu, lui non plus, il n'est en rien anodin, rapporté à la finalité de l'ouvrage. Il s'agit d'une maison située au Collado de Salinas (37), un logis rustique évoqué déjà à plusieurs reprises dans l'œuvre de José Martínez Ruiz<sup>3</sup>.

Le moment est, en effet, on ne peut mieux choisi. Il s'en détache cette atmosphère de *Nocturno*, propice à l'introspection. Et à ce propos l'on garde en mémoire le *Nocturno* (xxxii) de Rubén Darío inclus dans *Cantos de vida y esperanza*<sup>4</sup> où le poète nicaraguayen révèle combien pareille circonstance se prête à « ausculter » le « corazón de la noche » (450), à faire resurgir « las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores » (451), à favoriser l'unisson entre son cœur et celui du monde (451).

Antonio Azorín est assis à sa table de travail sur laquelle est posée une lampe à huile à l'abat-jour de couleur verte qui forme un cercle lumineux sur le plateau et laisse en une douce pénombre le reste de la pièce (37). Sa demeure se situe en un cadre naturel propre à mettre en émoi tous ses sens. En quelques phrases il brosse un paysage champêtre dont les éléments constitutifs célèbrent dans leurs actes comme dans leurs adjectivations leurs noces sensuelles : la campagne « reposa en un silencio augusto » (37), les grillons « cantan en un coro suave y melódico » (37), les étoiles « fulguran en el cielo fuliginoso » (37) et de l'immense plaine des vignes « sube un frescor grato y fragante » (37). En semblable prosopopée l'auscultation du cœur du monde environnant par le démiurge s'opère par le truchement de l'ouïe, de la vision, du tact, du goût et de l'odorat ; elle contribue, assurément, à révéler la profonde harmonie qui s'offre au sein de la nature. En pareil chronotope, cette auscultation ne saurait,

3 AZORÍN, *Charivari*, V, 24 de marzo. *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 178-279 ; AZORÍN, *Antonio Azorín*, Primera Parte, II, *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 1006-1014.

4 Rubén DARÍO, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 402, 1995, pp. 450-451.

comme chez Rubén Darío, se limiter à l'environnement naturel ; elle présente cette vertu d'amplifier l'acuité de la psyché du narrateur où se répondent de concert l'extérieur et l'intérieur et inversement : « si dejo la mesa y salgo un momento al balcón, siento como un aguzamiento doloroso de la sensibilidad cuando oigo en la lejanía el aullido plañidero y persistente de un perro, cuando contemplo el titileo misterioso de una estrella en la inmensidad infinita » (38).

En cette édition de 1904, l'environnement est à peine esquissé qui atteste cependant de son impact dans la composition de l'œuvre à venir. Toutefois, en 1909, à l'occasion de la publication de la deuxième édition de ce livre, Azorín ressent le besoin d'écrire un prologue nouveau, bien plus dense, dont le titre met d'emblée l'accent sur le lieu de la conception de l'ouvrage, *Donde escribí este libro* (32-34).

Azorín manifeste, à coup sûr, sa volonté de revenir sur ce lieu qu'il va s'appliquer à décrire avec la plus grande minutie, suscitant, de la sorte, chez son lecteur maintes interrogations quant aux réels desseins qui agitent le « petit philosophe ». Il insiste, tout d'abord, sur son choix de l'endroit : « una casa del campo alicantino castizo » (31). Il va de soi que l'adjectif « castizo » est en soi un précieux élément de réponse. A ce propos, María Moliner précise : « rasgo y demás manifestaciones de un país o de una región. Genuino. Propio. Puro. Verdaderamente del país, región, etc. de que se trata y no falseado, espurio, advenedizo o mezclado con cosas ajenas »<sup>5</sup>. Effectivement, Azorín justifie son choix de l'endroit pour l'écriture de ce livre : « El verdadero Alicante, el castizo, no es el de la parte que linda con Murcia, ni el que está cabe los aldeaños de Valencia ; es la parte alta, la montañosa, la que abarca los términos y jurisdicciones de Villena, Biar, Petrel, Monóvar, Pinoso » (31). Il s'agit, bien évidemment, de son lieu de naissance et qui, de ce fait, est à la source de bien de ses propres affects ; c'est un lieu pour lequel il est chez lui une prédilection de cœur en raison même de ce qu'il signifie pour son œuvre créatrice. N'écrivait-il point en 1897 : « me marchó a mis

---

5 María MOLINER, *Diccionario de uso del español, A-G*, Madrid, Gredos, 1977, p. 549.

montañas, a ver árboles verdes, cielo azul, agua cristalina » ?<sup>6</sup>. Il abandonnait la capitale, Madrid, pour se ressourcer en ses terres alicantines et y mettre au point son esthétique.

Tel un naturaliste, il va ensuite se livrer à un exhaustif inventaire de la végétation de ce lieu et ce en fonction de sa localisation dans les trois secteurs topographiques qui le constituent. La demeure d'Antonio Azorín se trouve au pied d'une montagne couverte de « pinos olorosos » (31) ainsi que de « hierbajos ratizos » (31) composés de « romero, espliego, eneldo, hinojo » (31). Au milieu de ces « matas aceradas y oscuras » ((31) apparaissent par endroits « las corolas azules o rosadas de las campanillas silvestres, o la corona nívea, con su botón de oro, que nos muestra la matricaria » (31). Azorín s'attache ainsi à dévoiler la richesse végétale du sous-bois, qui se distingue par ses formes, par le contraste de ses couleurs, et qu'embaume les pins de leur parfum. Il est chez lui ce souci de la précision dans la description, dans les tonalités chromatiques, dans la plasticité végétale, voire dans les effluves des essences aromatiques. Tout en s'en tenant à l'authentique il esquisse, à n'en pas douter, une poétique du lieu que consacre, incontestablement, une pénétrante adjectivation. Cette poétique résulte, sans conteste, d'une lecture autant intellectuelle que sensitive de ce lieu, où transparait une conceptualisation issue d'une volonté de fabrication, de construction d'un produit, d'une entité propre.

Du sous-bois l'on passe au cadre orographique du flanc de la montagne constitué de roches nues tombant à pic qui se détachent sous un ciel « límpido, de añil intenso » (31). Le regard de l'écrivain s'est écarté du sous-bois pour se poser ensuite sur l'arête saillante de la montagne qui, pour le cas, tranche sur l'indigo céleste. Tel est l'effet de la pleine luminosité sur cette partie du paysage qui conserve, néanmoins, ses zones ombreuses et humides dans ses anfractuosités formées par les « hondos y silenciosos barrancos » (31) où ont enfoui leurs racines « las buenas higueras o los fuertes nogales » (31). Ici même Azorín fait toucher au génésiaque par le truchement de

---

6 Azorín, *Charivari*, *op. cit.*, p. 243

l'accès en ces profondeurs où confluent l'humide et l'obscur, où se produit la genèse des espèces végétales qui, curieusement, sous des abords similaires — « follaje tupido, redondo » (31) — se répartissent en deux principes sexuellement opposés, « las buenas higueras » et « los fuertes nogales ». Suggérerait-il que s'est opérée en cet utérus minéral et végétal cette division de l'unité primordiale ? Avec semblable genèse il est manifeste qu'il conforte sa poétique.

La plaine se caractérise, essentiellement, par un assemblage de pièces de vignobles et de terres à blé, aux formes variées, allongées, en angles aigus ou en étroites terrasses (31). S'impose au regard un quadrillage géométrique d'un périmètre organique qui, par là même, circonscrit le paysage où, à la culture de la vigne et du blé se joint celle de l'olivier ainsi que celle de l'amandier, fondamentaux produits du sol portant le sceau de la trilogie méditerranéenne qui inspire toute la présente poétique.

Quant à la maison, sa description regorge de détails qui tous communient avec sa localisation. Elle est à considérer comme le complément harmonieux du lieu, qui lui répond à tous égards. Ainsi dès l'entrée Azorín s'attarde sur cet endroit essentiel qu'est le « cantarero o zafariche » (32), lequel en été assure à cette demeure sa réserve d'eau fraîche dans le silence et la pénombre « en tanto que fuera abrasa el sol » (32). Le spectacle des perles cristallines dégouttant des flancs des cruches, outre qu'il renvoie aux origines de la création du monde, a le don d'apporter en l'esprit de l'auteur allégresse et repos (32). A eux seuls, ces deux substantifs résument une règle de vie où affleure le *Beatus Ille* horacien. A l'intérieur, la cuisine est en grande partie occupée par l'imposant manteau de la cheminée sur la corniche de laquelle est rangée toute une batterie d'ustensiles du quotidien. La dépense est abondamment fournie en victuailles provenant des alentours immédiats et dans la pièce du pétrin l'on trouve, entre autres, les fameuses « pintaderas » (33), ces pinces servant à confectionner des « panes pintados » (33) dont la pâte a été, avant cuisson, ouvragée non sans drôlerie par de tels instruments. Ne manquent, enfin, ni le pressoir à huile, ni le pressoir à vin.

Que constate-t-on dans ce texte ? Une insistance chez Azorín sur l'environnement naturel, sur ses ressources végétales, sur la biodiversité de cette zone bien précise de la région alicantine, assurément

marquée au sceau de l'essence méditerranéenne. La maison qu'y s'y trouve fait, évidemment, corps avec semblable milieu ; elle forme un tout avec lui. L'habitat, dans ce qu'il apporte à l'écrivain, se doit d'être intégré à ce qu'il convient d'appeler un hymne à la nature, ici fermement sous-tendu par toute une poétique où le lyrisme se mêle aux grands mystères de l'univers. Dès lors, l'on peut établir sous la plume d'Azorín un rapport optimal entre l'agriculteur alicantin et son milieu naturel, un rapport d'habitabilité primordial qui met à l'honneur l'écopoétique dont le souci majeur est de créer les meilleures conditions possibles pour que l'homme et la nature puissent vivre en harmonie (*oikos* joint à *poïésis*).

Le texte d'Azorín, que soutient une écriture poétique ne saurait, par conséquent, s'en tenir à cette seule et unique dimension. C'est tout autant une défense passionnée d'un milieu et d'un habitat au nom d'un modèle idéal de coexistence, d'interdépendance, de communion entre l'homme et son environnement. Il est chez Azorín un plaidoyer, en rien déguisé, pour une écologie avant la lettre, qu'il y a lieu de replacer dans l'économie de son ouvrage. N'est-ce pas, tout compte fait, son programme politique que se promet de distiller à présent le petit philosophe sous cette forme qui a banni tout « *tono dogmático y abstracto* » pour faire place à une subjectivité des plus engagée au nom même d'un éco-humanisme ?

Cette nouvelle préface, ressentie comme une nécessité par Azorín, se révèle des plus judicieuse lorsque l'on aborde le commencement de l'histoire que souhaite raconter le « petit philosophe ». En effet, elle s'ouvre sur un chapitre intitulé *La Escuela* (39). En tant qu'institution sociale chargée de l'éducation des futurs citoyens, cette école qui accueille le garçonnet est, à maints égards, un lieu qui mérite toute l'attention de l'auteur eu égard à ses prises de positions antérieures.

D'entrée, il pose cette question qui revêt un intérêt tout particulier pour ce qui était de sa propre subjectivité : « ¿ Qué emociones experimentaba al entrar ? ¿ Qué emociones sentía al verme fuera de las cuatro paredes horribidas ? No miento si digo que aquellas emociones debían de ser de pena, y que éstas debían de serlo de alegría » (39). Le cadre, à lui seul, renseigne sur son aspect repoussant qui a un impact délétère dans la psyché de l'enfant.

Cette école avait été auparavant un couvent de franciscains disposant d'un vaste vestibule, très haut de plafond, garni de banquettes en enfilade, où se tenait un Christ hâve sous son dais violacé, et dont les murs étaient recouverts de lithographies représentant de terrifiants personnages bibliques qui ont provoqué chez Antonio Azorín les pires cauchemars de sa vie. L'enseignant qui lui a dispensé « las primeras luces » (40) était un personnage « feroz » (40). Compte tenu que le garçonnet était le fils du maire, il bénéficiait d'une leçon supplémentaire chaque jour, laquelle était un véritable supplice qui est demeuré à jamais gravé en ses chairs et en sa mémoire : « Yo siento aún su aliento de tabaco y percibo el rascar, a intervalos, de su bigote cerdoso » (40). Ce maître semble adepte de l'adage selon lequel « la letra con la sangre entra », ce qu'illustre cette scène prise sur le vif : « Deletreaba una página, me hacía volver atrás ; volvíamos a avanzar, volvíamos a retroceder ; se indignaba de mi estulticia ; exclamaba a grandes voces : « ¡ Que no ! ¡ Que no ! ». Y al fin, yo, rendido, anonadado, oprimido, rompía en un largo y amargo llanto... » (40).

Dans cette école tout concourt à incommoder le jeune garçon, à commencer par le vestibule qui est en soi opprimant par la démesure de ses dimensions ; ce christ dolent et ces lithographies épouvantables ne sont, non plus, en rien amènes, tout au contraire, ils le glaçant d'effroi. Quant au maître, tant par son physique que par sa pédagogie, il heurte, il blesse la sensibilité du garçon au point que cette école est pour lui une véritable prison, un enfer. Il supporte quotidiennement un traumatisme qui a forcément eu des répercussions sur son développement psychique, intellectuel et qui, de ce fait, a considérablement terni l'image de l'école et de ce qu'elle est censée dispenser, à savoir la culture. Le jeune enfant va, en conséquence, subir ce qui va lui être enseigné ; plutôt que de s'épanouir il va se fermer.

Pour parfaitement comprendre ce que cherche à mettre en exergue Antonio Azorín en pareil endroit, il n'est que de lire, au milieu de ce chapitre, ce qui en semblable circonstance est à interpréter comme l'antidote par excellence : « La escuela se levantaba a un lado del pueblo, a vista de la huerta y de las redondas colinas que destacan suaves en el azul luminoso » (39). Le contre-modèle de l'école, de la culture, est fourni, à l'évidence, par le spectacle de ces

collines dont l'adjectivation, tout particulièrement, est à l'opposé de celle qui pourrait être attribuée à l'école ; quant à la rayonnante luminosité de l'azur céleste, elle, aussi, est à rebours de l'obscurité attenante à l'intérieur de cet établissement. Cette nature est bel est bien à considérer comme l'antinomie de la culture ici présente, son exacte image inversée.

Dans le champ de l'écopoétique qui nous occupe, est ainsi mis en lumière l'antagonisme avéré entre nature et culture, laquelle est considérée comme néfaste au développement naturel de l'enfant. L'écopoétique incite, par conséquent, à une prise de conscience chez les adultes, chez les citoyens, destinée à corriger radicalement et au plus vite de telles aberrations, de telles déviations, en prenant comme point d'appui la nature environnante et tout le capital culturel qu'elle est censée détenir et mettre à la portée de tous, lequel n'est jamais mis véritablement à profit. Il s'agit, en quelque sorte, d'instituer une poétique verte qui oriente l'éducation des enfants et préserve, de la sorte, ce que leur a offert la nature à leur naissance, à savoir cette subjectivité qui ne demande qu'à être cultivée, élargie, dans le respect de ce qui ressortit strictement au diapason de la nature.

A ce chapitre marqué par l'affliction, succède son contraire qui porte *La alegría* pour titre, qu'il y a lieu d'appréhender dans l'optique signalée *supra*. Après une journée passée « trafagando en la escuela a vueltas con las cartillas » (40), ce qui en dit long sur l'état d'aliénation dans lequel se trouve le jeune écolier, ce dernier raconte combien il goûte ce moment qui se situe après le dîner pris à son domicile : « Cuando llegaba la noche se hacía como un oasis en mi vida : la luna bañaba suavemente la estrecha callejuela ; un frescor vivificante venía de los huertos cercanos » (41). La vie revient tout simplement, naturellement, sous le signe de l'eau bienfaisante, après ce qu'a enduré la journée durant le jeune garçon. Il lui a fallu supporter ce que l'on pourrait englober, en raison de l'usage de l'image inversée auquel recourt l'auteur, sous le vocable de « sécheresse », lequel inclut l'insensibilité, l'austérité, la brusquerie, la dureté, la froideur. Cette vie renaît après que l'enfant a pâti des affres du désert de l'école. Cette allusion à l'eau, puis à l'air de l'environnement naturel, revitalisent le garçonnet qui peut, dès lors, s'adonner au jeu de la « lunita » (41) avec son petit voisin. Pour l'un des deux joueurs

ce jeu consiste à s'emparer d'un endroit illuminé par l'astre lunaire censé appartenir à l'autre. Il exalte, là encore, cette lumière naturelle qui distille un véritable baume dans le cœur de ces enfants, d'où le titre de ce chapitre.

Dans cette valorisation du naturel qui s'opère au détriment du culturel, et dans cette empathie qui, chez l'enfant, semble innée pour cette nature environnante, l'écopoétique est manifeste qui prône ardemment une telle orientation de façon à ne pas brimer, pervertir, tout ce qui chez le jeune enfant est à considérer comme une ressource, une richesse, naturelles. L'accent est ainsi mis sur le subjectivité de l'enfant qu'il ne faut en aucune manière refouler, tout au contraire. Dans de telles conditions, l'écopoétique intervient directement dans le domaine de l'éducation pour tenter de prévenir l'irréparable gâchis que la culture est en train de perpétrer. Elle est à concevoir comme un garde-fou.

Sans vouloir absolument calquer Lamartine, l'on pourrait avancer que l'on retrouve sans conteste chez Antonio Azorín un écho certain du célèbre poète français dans ce vers où l'adversatif à l'initiale est des plus pertinent pour l'occasion : « Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime »<sup>7</sup>. Cette nature, ainsi qu'on l'a souligné, est, aux yeux de l'écrivain, la garantie d'une eurhythmie, où chaque partie dans sa spécificité propre a pleinement sa place, dans le plus strict respect de celle de l'autre, et d'où il ressort un ordonnancement de sagesse environnementale. On a pu remarquer, également, que pour soutenir semblable conception Antonio Azorín n'hésitait pas à recourir à une phylogénèse génésiaque et qu'à partir de cette solide base argumentative il faisait de cette nature un véritable étalon propre à inspirer tout le système culturel, éducatif, et à faire en sorte que la nature sensible de chaque enfant puisse être prise en compte, développée, dans le prolongement même de son milieu naturel et que, par conséquent, il ne se produise point de césure ni de déperdition.

---

7 LAMARTINE, *Le vallon, Méditations poétiques*, André LAGARDE et Laurent MICHARD (ed.), *XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1957, p. 97.

Pour ce qui est de son propre cas, que l'on peut prendre comme exemple, Azorín croit utile de revenir sur ces années passées, non plus à l'école de Monóvar, mais au « Colegio » de Yecla (45). Il se remémore les jours qu'il a coulés dans le « salón de estudio » (48) de ce Collège. A plusieurs reprises, il évoque, grâce à une adjectivation des plus suggestive et toute de rancœur, son rapport à cette salle d'étude. Tour à tour qualifié de « horrible » (48), puis de « nefasto » (48) par le collégien, ce « salón », il est vrai, est en piteux état ; il s'agit d'une « sala fría y destartalada » (48) qu'éclaire « una luz opaca de quinqués sórdidos » (48). Toutefois, cet espace repoussant n'a pas été sans effets bénéfiques pour le futur démiurge. Il était à considérer dans cette antinomie mentionnée *supra*. Semblable aspect a contribué par cet effet de balancier à valoriser, renforcer, l'alternative qui se présente au garçonnet une fois que son regard a franchi la frontière des fenêtres de ce « salón ».

Depuis les fenêtres de cette salle d'étude qui se situe au premier étage de ce bâtiment, Antonio Azorín peut couvrir des yeux « la pequeña vega yeclana » (49). L'expression n'est pas trop forte lorsque l'on observe toute la sensualité qui se dégage de sa description, eu égard, notamment, au recours à l'adjectivation : « Es un paisaje verde y suave ; la fresca y clara alfombra se extiende hasta las ligeras colinas de los cerros rojizos que cierran el horizonte » (49). Et c'est précisément depuis ce « fiero salón » (49) qu'il a découvert quelque chose de fondamental pour ce qui sera de « su vida de artista » (49) : « frente por frente de las ventanas del estudio, una casa pequeña, cuyas paredes blancas asoman por lo alto de una floresta, cerrada por una verja de madera » (49). N'est-ce pas là, précisément, le noyau de toute sa poétique à venir ?

Ainsi, tout au long de ses études secondaires Antonio Azorín n'a eu de cesse d'embrasser du regard ce tout proche et revigorant environnement : « ocho años he estado empapándome de esta verdura fresca y suavísima y contemplando esta casa misteriosa siempre cerrada, (...), escondida entre el bosque » (49). Grâce à semblable attitude d'opiniâtreté chez le collégien, qu'il convient de comprendre comme une salutaire sauvegarde dans la situation qui lui a été imposée, comme une nécessaire compensation affective, il appert qu'il s'est forgé avec ténacité et à rebours de cette culture qui lui était

inculquée, une véritable poétique, une éco-poétique, aux soubassements idéologiques des plus fermes : « Y esta visión ha sido como una especie de triaca de mis dolores infantiles ; y esta visión continua ha puesto en mí el amor a la Naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares » (50). Hormis le N majuscule qui consacre, en quelque sorte, l'engagement indéfectible d'Antonio Azorín envers la Nature, il est tout autant loisible de remonter aux sources de cette précoce prise de position et de ses motivations personnelles. Bien sûr, ce dernier passage est à rapprocher de cette épigraphe de *Charivari* citée *supra*.

C'est à partir de ces considérations éco-poétiques qu'une lecture de cet ouvrage peut être entreprise, laquelle est en mesure d'ouvrir la voie à l'esthétique de José Martínez Ruiz, puis d'Azorín. Ce dernier n'a cessé sa vie durant de pester contre la toute-puissance de la scolastique qui avait raison de toute la richesse subjective, affective, de l'individu, de sa sensibilité, et qui le confinait dans le conformisme abrutissant et la pure stérilité créatrice. Très tôt, donc, il est un divorce flagrant chez lui, ainsi qu'on a pu le constater ; un tel divorce, il l'exprimera plus tard par le terme « discrepancia ». Alors qu'il se tient sur le seuil de la porte de l'Université de Valencia où se trouve « el rótulo de Universidad literaria »<sup>8</sup>, il a cette réflexion : « Inmóvil yo en el umbral de la puerta, considero el contraste flagrante que ofrece a mi ánimo la pugna entre las letras bronceadas del dintel y mi personalidad psíquica. Arriba está lo oficial, lo inflexible y abajo lo particular, irreductible. A lo largo de toda mi vida ha de manifestarse tal discrepancia »<sup>9</sup>. Ainsi a-t-on pu reconstituer tout le parcours du futur créateur, passant de l'écolier au collégien pour finir par l'étudiant, au cours duquel s'affirme une attitude d'intraitable résistance, d'une part, garante, d'autre part d'une salvatrice liberté créatrice solidement idéologisée.

---

8 AZORÍN, *Discrepancia. Valencia. Obras Completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1962, p. 45.

9 *Ibid.*

Au départ il était dans les intentions du petit philosophe de rédiger un programme politique. Ses amis l'en ont dissuadé et l'ont poussé à n'écouter que sa propre voix et à ne livrer par écrit que ses propres confessions. Le fait d'opter pour un retour à son enfance et à son adolescence n'était pas anodin, comme on a pu s'en rendre compte. Certes, à l'origine il y a un point de vue personnel, lequel peu à peu, par la réelle portée de son verbe sur un coin emblématique du Levant a cette capacité à gagner les suffrages, les cœurs de ses lecteurs. A ce niveau, déjà, on a pu constater combien sa poétique verte pouvait être efficiente.

Et puis, dans la deuxième articulation de son propos, dans la confrontation de cette poétique à la culture, là encore le cas personnel du petit philosophe, n'a été en rien isolé ; il pouvait être transférable chez des générations d'écoliers, de collégiens et, partant, il était susceptible de s'attirer la sympathie, l'estime de ces derniers et de susciter, bien évidemment, leur réprobation à l'égard de l'éducation dispensée à l'époque.

Quel est donc le véritable dessein d'Antonio Azorín en écrivant semblable ouvrage ? En se détournant volontairement des formats des programmes politiques habituels, de leur idéologie, de la doxa ambiante, Antonio Azorín inaugure, en fait, une voie nouvelle de faire de la politique qui passe par une écopoétique fondée prioritairement sur sa propre psyché. Son cas personnel a vocation, par un tel biais, à atteindre à l'universel et à toucher de près des sujets brûlants de société. Les premières interrogations qui venaient spontanément à l'esprit du lecteur quant au titre de l'ouvrage faisaient état, évidemment, d'un conditionnement qui demandait à être légitimement exprimé afin que soient mieux identifiés les enjeux cruciaux de la problématique posée d'entrée par cet ouvrage.



UNA ECOLOGÍA PRECOZ EN FRANCIA  
LE CLÉZIO Y GIONO

---

*Rosa de Diego*  
Universidad del País Vasco UPV/EHU



Un ecosistema está en equilibrio cuando sus ciclos vitales se cumplen con normalidad y regularidad y se van regenerando los recursos utilizados. Si esto no sucede, el equilibrio se altera, rompiéndose el orden del proceso e iniciándose su deterioro y declive. El equilibrio ecológico se produce entre las especies vivas y el medio en el que habitan, el medio ambiente, del cual además viven. Estos equilibrios se han ido construyendo lentamente en la naturaleza, por un sistema en el que participan todos los seres vivos en sus respectivos hábitats. Mientras más numerosas y diversas son las especies vivas que participan en este proceso, más posibilidades tiene el equilibrio ecológico natural de sostenerse y perdurar. La intervención del hombre en la naturaleza comenzó hace muchos años y, al principio, el proceso de degradación por la actividad humana fue lento y escaso. Sin embargo, se ha ido acelerando apresuradamente y en la actualidad podemos afirmar que se está destruyendo con rapidez lo que la naturaleza fue construyendo en siglos, por la utilización descontrolada de sustancias químicas en la agricultura o en la lucha contra enfermedades, por los contaminantes, en definitiva, por el uso irracional de los recursos. El mantenimiento de los equilibrios ecológicos resulta difícil y complejo en los ecosistemas creados por el hombre moderno. El crecimiento de la población, la urbanización creciente, la intensificación de la industria y del comercio, de los medios de comunicación por mar y aire y otras actividades humanas han ido destruyendo los antiguos ecosistemas naturales. Indudablemente, la degradación

y contaminación ambiental que afectan al planeta en la actualidad son una de las principales preocupaciones mundiales.

El método de análisis literario de la ecocrítica se centra en las relaciones entre la literatura y el medio ambiente<sup>1</sup>. Tal y como acabamos de señalar, el comportamiento del ser humano desgraciadamente tiene un impacto sobre el ambiente. El objetivo de este trabajo será precisamente abordar la obra de Jean Giono y Jean-Marie Gustave Le Clézio desde esta perspectiva, como dos autores ecológicos *avant la lettre*. Para ambos escritores, la naturaleza no es un espacio geográfico donde se desarrolla la acción, ni tampoco aparece como un medio de satisfacer las necesidades alimentarias del hombre, sino que se trata de algo vivo, que nace, crece, muere y también renace. El creciente y generalizado menosprecio hacia la naturaleza, entendida siempre en oposición a la ciudad, ha impulsado en Francia, a autores como Giono o Le Clézio, a reflexionar sobre el futuro de la humanidad, desde que el hombre desea dominar, domesticar a la naturaleza, para adueñarse de ella. Sus obras son en este sentido una plataforma para alertar de la degradación del medio ambiente y de sus consecuencias, ya que ambos escritores consideran que, con esta apropiación de la naturaleza, el hombre está hipotecando la supervivencia de las próximas generaciones.

Lawrence Buell confía en la literatura como medio de transmisión de valores ecológicos a futuras generaciones y de concienciación contra la destrucción progresiva de la naturaleza, y exige sentido de la responsabilidad a los ciudadanos en sus actuaciones sobre el medio ambiente, porque sus consecuencias son irremediables en el planeta. Buell establece la siguiente tipología de los elementos que debe tener una obra para ser clasificada como *medioambiental y ecológica*<sup>2</sup>:

- 
- 1 Ch. GLOTFELTY, H. FROMM (dirs.), *The Ecocriticism Reader, Landmarks and literary ecology*, Athens-London, University of Georgia Press, 1996, p. XVIII.
  - 2 Lawrence BUELL, *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge (MA), The Belknap Press, 1995, p. 7-8.

el medio ambiente es el marco espacial de una intriga;  
 los intereses no humanos son siempre prioritarios;  
 el texto contiene una orientación ética sobre la responsabilidad  
 de los hombres con respecto al medio ambiente;  
 el medio ambiente aparece como una entidad dinámica.

Buell analiza varias obras en las que la naturaleza no es sólo un espacio para el desarrollo de la acción, un decorado, sino que es protagonista a través de los elementos presentes en la naturaleza, el agua, la arena, la luz, las plantas, y también los animales. Todo ello sirve para «reflexionar sobre los dilemas éticos y estéticos planteados por la crisis ambiental y sobre el papel que desempeñan la lengua y la literatura a la hora de transmitir valores con implicaciones ecológicas importantes»<sup>3</sup>.

En el mismo sentido Bate considera que una obra literaria puede ser un instrumento para integrar a la humanidad en el lugar adecuado dentro de la naturaleza. Por lo tanto, la literatura es un catalizador de esta búsqueda para encontrar su sitio en el mundo, desde la preocupación por el respeto y conservación del medio ambiente<sup>4</sup>. La ecocrítica es el estudio de los productos culturales, es decir, las obras de arte, los textos literarios o científicos, en relación con el mundo natural. Se trata de una respuesta a la necesidad de una comprensión social y humanista del problema de la destrucción ambiental, no solo por el aumento de la tecnología, sino también por una mentalidad excesivamente especializada que no reconoce la necesaria interconexión entre todas las actividades del hombre y del mundo.

Giono y Le Clézio son dos autores cuyas obras pueden ser calificadas como *ecológicas y medioambientales* siguiendo a Buell: el medio ambiente es el principal protagonista, se plantea la importancia que la literatura tiene como transmisora de mensajes ecológicos, y la necesidad de una toma de conciencia de la interrelación que existe

---

3 Montserrat LÓPEZ, «Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos», 2007, p. 243.

4 Jonathan BATE, *The Song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

entre todos los componentes de la naturaleza, incluido el ser humano. Para ambos escritores, la naturaleza ha de ser recuperada como un espacio original, protector y, por lo tanto, el hombre es el responsable de su correcta conservación. Para ambos autores, la literatura es una plataforma para crear una conciencia ecológica<sup>5</sup>.

«Il y avait un arbre, un arbre très grand. Vieux d'au moins neuf cents ans. Arbre, arbre. Colonne vivante aux milliers de feuilles vivantes. Arbre aux branches immenses étendues vers l'Ouest, le Nord, le Sud et l'Est»<sup>6</sup>. Empecemos con Le Clézio. La naturaleza constituye el centro de interés para el autor en obras como *Désert*<sup>7</sup>, *L'inconnu sur la Terre*<sup>8</sup>, *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine*<sup>9</sup>, o *Le Livre des fuites*.

*Désert* nos servirá como ejemplo ilustrador de esta ecología anticipada de Le Clézio. La novela aborda de manera conjunta dos historias independientes y que se entrecruzan sobre el tema del desierto. La primera historia transcurre en Marruecos, en el desierto del Sahara entre 1909 y 1912, en la época de la colonización europea; es la historia real de los hombres azules trágicamente vencidos por los europeos en su propia tierra. La segunda historia narra las aventuras de Lalla Hawa (*la hija del desierto*), una joven marroquí huérfana, nacida en el desierto y criada por Naman. El relato se sitúa tras la Segunda Guerra Mundial, en unos años que estuvieron marcados por grandes olas de inmigración, particularmente a Francia. Lalla siempre ha vivido feliz en Marruecos, llevando una vida sencilla junto al mar y en el desierto, entre animales y plantas. La muerte del anciano Naman y la creciente amenaza de un matrimonio forzado trastornan el equilibrio de su existencia, y decide abandonar el desierto natal para huir a Marsella, ciudad gris y oscura, laberíntica y decadente. Allí sufre por la ausencia de luz, del viento y de la arena del

---

5 Sobre la ecocrítica en la literatura francesa, léase Montserrat LOPEZ MÚJICA, «Aportación de una mirada ecocrítica a los estudios francófonos», *Cedille Revista de Estudios franceses*. nº 3, 2007, p. 227-243.

6 J. M. G. LE CLEZIO, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1990, p. 248.

7 J. M. G. LE CLEZIO, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

8 J. M. G. LE CLEZIO, *L'inconnu sur la Terre*, Paris, Gallimard, 1978.

9 J. M. G. LE CLEZIO, *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

desierto, se siente aprisionada y sola entre los grandes edificios de la ciudad. En Marsella conoce un verdadero desierto, la soledad: se siente aislada, agobiada por la civilización, y alejada de sus orígenes. Finalmente, tras perderse en el espacio oscuro de la ciudad inhumana, Lalla, embarazada, regresa a la paz de su país natal. La obra evoca así un retorno a los orígenes, al hogar de su desierto, el único espacio posible para ese niño que va a nacer a una vida en armonía con la naturaleza: «Lalla respire son odeur, l'odeur du sucre et de la sève, et c'est comme une odeur familière qui la rassure et l'apaise»<sup>10</sup>.

Esta novela denuncia con violencia en sus dos relatos el mundo moderno, representado por la urbe, un espacio inhumano opuesto a la naturaleza humana. Le Clézio critica sin ambages la civilización, la tecnología y el consumo porque aniquilan el mundo natural, desequilibran el ecosistema. La cultura moderna ha cambiado los hábitos del hombre que vivía en armonía con la naturaleza, le ha aislado, le ha condenado a la soledad, a la marginación y a la falta de comunicación con el otro. Y frente al mundo moderno está el mundo natural representado en la novela por el desierto, espacio mítico de los orígenes. La naturaleza, representada por el desierto es un espacio perfecto para el hombre, un espacio acogedor que ofrece todo lo necesario para la vida, es siempre sinónimo recurrente de felicidad. La protagonista, en su comunicación con la naturaleza, con el mar y el sol, con el viento y la arena, siente una paz total que desborda los límites de su existencia. Sola, en contacto con los elementos siente la libertad:

Alors elle va vers la mer, là où commencent les dunes. Elle s'assoit dans le sable, enveloppée dans ses voiles bleus, elle regarde la poussière qui monte dans l'air. Au-dessus de la terre, au zénith, le ciel est d'un bleu très dense, presque couleur de nuit, et quand elle regarde vers l'horizon, au-dessus de la ligne des dunes, elle voit cette couleur rose, cendrée, comme à l'aube. Ces jours-là on est libre [...] Il n'y a pas d'hommes, ni de femmes, ni d'enfants.

---

10 J. M. G. LE CLÉZIO, *Désert, op. cit.*, p. 422. A partir de ahora, las páginas entre paréntesis corresponden a esta edición.

Il n'y a pas de chiens, pas d'oiseaux. Il y a seulement le vent qui siffle entre les branches des arbustes, [...] Il y a le bruit du vent, le bruit de la mer, le bruit crissant du sable, et Lalla se penche en avant pour respirer, son voile bleu plaqué sur ses narines et sur ses lèvres (p. 116).

La naturaleza del desierto, poco hospitalaria aparentemente, seca y difícil para la supervivencia y la existencia, aparece como el espacio auténtico, en antítesis con la ciudad y su civilización que, a pesar de su indiscutible confortabilidad, está alejadas de nuestros orígenes. Cuando la protagonista se va del desierto, abandonando su espacio natal y su existencia auténtica, y va a Marsella, la gran ciudad, símbolo del progreso, donde espera ganar dinero y encontrar la prosperidad, Lalla sólo encuentra soledad, destierro e inseguridad, por las aglomeraciones y restricciones impuestas, y siente un profundo agotamiento físico y psíquico. Marsella implica el exilio, el miedo y el dolor:

Ici c'est la peur du vide, de la détresse, de la faim, la peur qui n'a pas de nom et qui semble sourdre des vastes entrouverts sur les sous-sols affreux, puants, qui semble monter des cours obscures, entrer dans les chambres froides comme des tombes, ou parcourir comme un vent mauvais ces grands avenues où les hommes sans s'arrêter marchent, marchent, s'en vont, se bousculent, comme cela, sans fin, jour et nuit, pendant des mois, des années (p. 279).

Dos espacios en oposición; el desierto silencioso y tranquilo que significa vida, gracias a la luz y el sol, la arena y el viento, el mar, e implica una existencia verdadera y auténtica; la ciudad bulliciosa, llena de gente, con prisas y ruido, sinónimo de violencia y muerte: «Lalla se laisse porter par le mouvement des gens, elle ne pense plus à elle, elle est vide, comme si elle n'existait plus réellement» (p. 309). La llamada del desierto es inevitable porque cualquier promesa de una vida mejor en Francia resulta imposible. Su hogar se encuentra en el desierto y por ello volverá a esos paisajes primeros para dar a luz a su hijo, junto al tronco de una vieja higuera. Una iniciación tras la cual no sólo nacerá el niño, sino que ella también renacerá, libre y fuerte.

Le Clézio subraya en cada página su pasión, amor y exaltación de la naturaleza, sinónimo de libertad y felicidad: *la liberté est belle* (p. 189). En este sentido, muchas de las descripciones del paisaje en *Désert* constituyen un trabajo comparable al de un pintor<sup>11</sup>, en su búsqueda de la belleza y por su capacidad de despertar en el espectador/ lector sensibilidad y admiración por la naturaleza: «Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau» (p.11). La observación es el principal y primer instrumento, fuente de inspiración para la descripción de la naturaleza, que se convierte «en un largo y sostenido relato poético»<sup>12</sup>: «Elle pense au vent, qui est grand, transparent [...] et qui danse là-bas, au pied des montagnes, au milieu des oiseaux et des fleurs [...] Lalla pense qu'il est beau [...] transparent comme l'eau» (p. 75) .

Tal y como señala Jean Onimus<sup>13</sup>, Le Clézio expresa su compromiso con la naturaleza y su exaltación de un deseo de recuperar la comunión entre los hombres y el universo. Los protagonistas de sus obras representan siempre un modelo de ruptura de los lazos y relaciones que la propia civilización impone, y sistemáticamente eligen un regreso a los orígenes, a la naturaleza, a la vida original en total armonía con la tierra. Este compromiso de Le Clézio con el medio ambiente provoca en el lector la necesidad de cuidar sus intervenciones en la naturaleza para no perturbar el equilibrio entre las especies y respetar el ecosistema.

Il est évident que nous changeons d'époque. Il faut faire notre bilan. Nous avons un héritage, laissé par la nature et par nos ancêtres. Des paysages ont été des états d'âme et peuvent encore l'être pour nous-mêmes et ceux qui viendront après nous; une

---

11 J. L. ARRAEZ LLOBREGAT le compara con Van Gogh, en «Autour de Le Clézio et de l'Art», *Annales de Filología Francesa*, n.º 8, 1997, p. 17-28.

12 Lourdes CARRIEDO, «Poeticidad y narratividad de *Désert* de J. M. G. LE CLÉZIO», en AA.VV., *El Texto como Encrucijada. Estudios Franceses y Francófonos*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2003, p. 486.

13 Jean OMNIBUS, *Pour lire Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

histoire est restée inscrite dans les pierres des monuments; le passé ne peut pas être entièrement aboli sans assécher de façon inhumaine tout avenir. Les choses se transforment sous nos yeux avec une extraordinaire vitesse. Et on ne peut pas toujours prétendre que cette transformation soit un progrès. Nos «belles» créations se comptent sur les doigts d'une main, nos «destructions» sont innombrables<sup>14</sup>.

También la naturaleza es la gran protagonista en toda la obra de Jean Giono, desde *Colline*, *L'iris de Suse*, o *L'homme qui plantait des arbres*. Jean Giono, ubicado siempre en su Provenza natal, es un escritor que se anticipa también a la ecología literaria. De manera recurrente, Giono subraya la influencia y la osmosis entre el medio natural y la humanidad, y constata que el hombre sólo podrá vivir feliz en armonía con sus referentes en la naturaleza, algo esencial para el equilibrio de la especie.

Son muchos los autores que ya han detectado esta ecología prematura de Giono, como Dominique le Brun que, en su guía sobre la Provenza escrita en colaboración con Jean-Christophe Pratt, demuestra que sus personajes son modelo de lucha para la conservación de la naturaleza: *Mais quelle merveilleuse leçon d'écologie!*<sup>15</sup>. Pierre Schoentjes, en su trabajo sobre la literatura ecológica y medioambiental francesa de la postguerra, afirma igualmente que varias de las obras de Giono son un anticipo de los movimientos de defensa de la ecología contemporánea y define *L'homme qui plantait des arbres* como una referencia primera del ecologismo del siglo xx. Theresa Minhot habla de Giono como *profeta ecologista*, «bien avant la naissance des mouvements écologistes, Giono alerte ses contemporains du danger de vivre éloigné de la nature, dans une coquille d'acier où il se produit la lente asphyxie»<sup>16</sup>. Y a propósito de *L'Homme qui*

14 Jean GIONO, *La chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, 1990, p. 83.

15 D. LE BRUN. et J.-C. PRATT, *La Haute Provence avec les yeux de Giono*, Grenoble, Didier Richard, 1995, p. 123

16 Theresa MINHOT, «Jean Giono prophète écologiste», *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n.º 16, 1981, p. 99.

*plantait des arbres* insiste además en su lección para la posteridad, advirtiendo al lector del futuro al que se encamina la civilización: «Quel mouvement écologiste ne pourrait y découvrir l'avertissement de quelqu'un qui prévoit l'avenir sombre d'une humanité glissant insensiblement, égoïstement vers la rupture de cet admirable équilibre des éléments qui constituent notre environnement?»<sup>17</sup>. Igualmente, Montserrat López Mújica ha abordado la misión ecológica de la literatura de Giono en esta misma novela<sup>18</sup>.

La obra de Giono destaca por su gran respeto hacia el mundo natural, criticando actitudes y hábitos de la sociedad moderna, y plantea siempre la superioridad de un mundo natural, en armonía entre los seres vivos, frente al progreso y la civilización. Giono es un visionario y pionero del movimiento ecologista al promover la reconciliación del ser humano con la naturaleza y por haber creado personajes capaces de empatizar dentro de la gran red de la biosfera. Además es un crítico lúcido de la ciudad, de la metrópoli en la época moderna, denunciando algunos rasgos de la vida urbana, como la polución<sup>19</sup>, el auge tecnológico con medios de transporte rápidos que anulan la capacidad del hombre de sentir y vivir su entorno y la modernidad ideológica, porque se ha perdido la relación armónica entre la naturaleza y la cultura, entre el hombre y su entorno. El ecologismo de Giono plantea sistemáticamente una exhortación de lo verde, de la vida sencilla en el campo, con respeto hacia el medio ambiente, frente a la vida materialista, capitalista, tecnológica de la ciudad<sup>20</sup>.

---

17 *Ibid.*, p. 100.

18 Montserrat LOPEZ MÚJICA, «La esperanza de Giono. Una lectura ecocrítica de su relato», *L'homme qui plantait des arbres, Cedille. Revista de Estudios franceses*, n.º 4, 2008, p. 151-161.

19 Léase Mireille SACOTTE, «*Les Vraies Richesses* Notice», en AA.VV., Jean GIONO, *Récits et Essais*, Paris, Galimard, 1989, p. 968-969.

20 Otros especialistas que han señalado el ecologismo de Giono son Julie SABIANI, *Giono et la terre*, Paris, Sang de la terre, 1988. Jean Philippe PIERRON, «Poétique de l'arbre et de la forêt. Une lecture bachelardienne de l'œuvre de Jean Giono», *Ideaçao*, n.º 25, 2011. Édouard SCHAECHLI, *Jean Giono pour une révolution à hauteur d'hommes*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager clandestin, 2011.

Giono manifiesta en sus obras una concepción ecosistémica de la naturaleza, y una voluntad de trasladar al lector este acercamiento sensible al mundo natural. Y en oposición a esta armonía de los elementos en la naturaleza, está de nuevo la ciudad, París, *entouré de matières mortes*<sup>21</sup>. De manera constante, y gracias a distintas figuras de estilo como la metonimia los paisajes sufren y sienten: «Dans le ciel de craie s'ouvrait une sorte de gouffre d'une phosphorescence inouïe d'où soufflait une haleine de four et de fièvre»<sup>22</sup>. Giono rompe las fronteras entre los reinos animal y vegetal, y otorga a la naturaleza la misma prioridad que al hombre: «Le soleil se leva d'un bond»<sup>23</sup>. Lo mismo sucede con los animales, personificados: «Du sang, des nerfs, de la souffrance. Il a fait souffrir de la chair rouge, de la chair pareille à la sienne. Ainsi, autour de lui, sur cette terre, tous ses gestes font souffrir? Il est donc installé dans la souffrance des plantes et des bêtes?»<sup>24</sup>. Giono es portavoz de una literatura que proclama la necesidad de un retorno a la tierra, a la vida tranquila rural, a la paz de la Provenza, a los orígenes de su infancia.

Sin duda *L'Homme qui plantait des arbres* ha sido una contribución importante frente a la amenaza medioambiental al invitar expresamente a plantar árboles. Relata la vida de un pastor, Elzéard Bouffier, que decide reforestar su región en los Alpes, amenazada por la desertificación, origen del calentamiento global<sup>25</sup>. La obra se sitúa de nuevo en Provenza, una tierra seca, sin agua, con poca vegetación y con una importante migración hacia la ciudad; sus pueblos están vacíos, sin vida, ni vegetal ni humana: *Toute vie avait disparu*<sup>26</sup>. «Il

---

Christian LIPPINOIS también efectúa un análisis de *Le serpent d'étoiles* de Giono desde un enfoque ecológico.

21 Jean GIONO, *Jean le Bleu*, Paris, Grasset, 1961, p. 34.

22 Jean GIONO, *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1995, p. 33.

23 *Ibid.*, p. 164.

24 Jean GIONO, *Colline*, Paris, Grasset, 2002, p. 147.

25 Jean GIONO escribió *El hombre que plantó árboles* en 1953 para un concurso de la revista estadounidense *Reader's Digest* sobre «El personaje más extraordinario que he conocido».

26 Jean GIONO, *L'Homme qui plantait des arbres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 9.

avait jugé que ce pays se mourait par manque d'arbres. Il ajouta que, n'ayant pas d'occupations très importantes, il avait résolu de remédier à cet état de choses»<sup>27</sup>. Así que se dedica a plantar árboles con devoción, eligiendo las semillas, los lugares, el procedimiento. Además de plantar diez mil robles, también consigue que nazcan arroyos: «... en redescendant par le village, je vis couler de l'eau dans des ruisseaux qui, de mémoire d'homme, avaient toujours été à sec»<sup>28</sup>. Y en este ciclo, la reforestación y la llegada del agua provocan la vuelta del hombre. Si al principio señala que en la aldea había diez o doce casas con tres habitantes, tras la llegada de la vida, habrá 28 vecinos, con cuatro jóvenes parejas. La lección es evidente. El hombre necesita a la naturaleza y la naturaleza necesita al hombre: es el equilibrio natural. La obra contiene una fuerte implicación ecológica y moral a través de la acción positiva y solitaria de un héroe anónimo sobre el ecosistema, incluso antes de la creación del concepto de desarrollo sostenible<sup>29</sup>.

Una lectura ecocrítica permite apreciar la importancia de la naturaleza viva en las obras de ambos autores. La naturaleza está llena de vida, pero puede perder su equilibrio por la intervención desordenada e irracional del hombre. Destruir la naturaleza implica comprometer el futuro de la humanidad e hipotecar su supervivencia. Le Clézio y Giono proclaman la necesidad de preservar el preciado equilibrio del medio ambiente, a través de una relación correcta entre el hombre y la naturaleza. Desde una perspectiva ecocrítica, sus obras son un mirador desde el que observar y advertir anticipadamente de los desastres que el hombre provoca en la naturaleza. Su visión ecológica propone una nueva mirada ecológica, basada en el respeto y la valoración. Fueron visionarios.

---

27 *Ibid.*, p. 22.

28 *Ibid.*, p. 32.

29 El libro fue también origen de una película dirigida en 1987 por Frédéric Back, que obtuvo más de 40 premios y fue aplaudida como un manifiesto ecológico.



ECOSOFÍA Y METAFÍSICA EN J. M. G. LE CLÉZIO

---

*Jesús Camarero*

Universidad del País Vasco UPV/EHU



El paisaje urbano sigue siendo un paisaje humano, así que la naturaleza puede ser efectivamente el lugar donde se produce la experiencia de la vida en su conjunto. Como señala Félix Guattari: «C'est le rapport de la subjectivité avec son extériorité [...] qui se trouve ainsi compromis dans une sorte de mouvement général d'implosion de d'infantilisation régressive»<sup>1</sup>. Guattari propone una teoría de la ecología en tanto que «articulation éthico-politique —que je nomme *écosophie*— entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine»<sup>2</sup>, de modo que sea posible abordar las relaciones entre el hombre y el mundo. Y el procedimiento a seguir sería el de las tres ecologías: social (*socius*), mental (*psyché*) y medioambiental (*nature*). Además, para Guattari, la ecología, a escala planetaria, debería operarse mediante «une authentique révolution politique, sociale et culturelle réorientant les objectifs de la production des biens matériels et immatériels»<sup>3</sup>. Pero también conviene tener en cuenta un aspecto procedimental, el hecho de que «la naturaleza no puede estar separada de la cultura», de modo que, según Guattari, «il nous faut apprendre à penser transversalement les interaction entre écosystèmes,

---

1 Félix GUATTARI, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 12-13.

3 *Ibid.*, p. 14.

mécanosphère et Univers de référence sociaux et individuels»<sup>4</sup>. El paradigma se completa con un símil de síntesis para subrayar más aún esa interacción ser humano-naturaleza que está en la base del pensamiento ecosófico: «Non seulement les espèces disparaissent mais les mots, les phrases, les gestes de la solidarité humaine»<sup>5</sup>.

En esta misma línea, para Arne Naess, fundador de la ecosofía, el ser humano ya no pone a su servicio la naturaleza, sino que se integra en ella como una parte funcional de la naturaleza en su conjunto, según su principio de la ecología profunda o *deep ecology*: «L'écosphie porte ainsi sur la sagesse considérée dans sa relation avec le fondement de la vie sur la Terre»<sup>6</sup>. El concepto de ecosofía se sostiene en un fundamento filosófico y proviene de una metafísica y una filosofía holística (asociada a la teoría de la *Gestalt*) tanto del ser humano como del mundo, y podría resumirse en esta simple frase de Naess: «L'Univers est *mon* univers, non celui de mon *ego* mais celui du Soi agrandi que nous avons en commun»<sup>7</sup>. Esta definición presupone la hipótesis del ser humano y la realidad omnienglobante relacionados, su objeto sería la realización del yo en el marco de la naturaleza, mediando para ello que los seres humanos no tienen derecho a reducir la riqueza y la diversidad de la vida, salvo para satisfacer necesidades vitales, o sea las que dan a la vida su sentido más profundo (Ecosofía T<sup>8</sup>). A ello cabría añadir otro componente de la ecosofía, el sentimiento por el lugar: puede tratarse de un sentimiento sólido, positivo, por el lugar en el que uno se siente como en casa; o puede tratarse de un sentimiento por la región en la que se vive (biorregionalismo). La dimensión metafísica de la obra de Naess no es en absoluto algo instrumental, sino profundamente ligado a la teoría que defiende, cuyas raíces se sitúan en la filosofía de Baruch Spinoza. El

---

4 *Ibid.*, p. 34.

5 *Ibid.*, p. 35.

6 Arne NAESS, *Une écosphie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*, Paris, Seuil, 2017, p. 249.

7 *Ibid.*, p. 78.

8 La letra T proviene del refugio de montaña propiedad del autor noruego, situado en Tvergastein, en el macizo de Hallingskarvet.

argumentario arranca de una pregunta como la siguiente: «La misère du monde et l'approche de la catastrophe écologique nous condamnent-elles à la tristesse?»<sup>9</sup>. A partir de aquí, se propone la teoría de la acción como único remedio frente a esa tristeza (inadecuada, e impropia para el conocimiento), de modo que la alegría se convierte en la acción capaz de conectar al ser humano con la totalidad del cuerpo y del espíritu consciente y con la totalidad del universo (naturaleza). Por consiguiente, la metafísica naessiana se entiende en todo caso según el doble código —existenciario<sup>10</sup> e identitario<sup>11</sup>— por el cual el ser humano se relaciona con el mundo (ecohumanismo). Cuando Naess se inspira de la filosofía spinoziana para fijar el debido equilibrio entre razón (*ratio*) y afecto (*affect*) en las acciones humanas, lo hace precisamente en el sentido de que esas acciones, primero, se hallan orientadas adecuadamente a un fin y, segundo, mediante ellas el ser humano busca su integración funcional en el todo de la naturaleza identificado con el mundo.

En una segunda fase, Félix Guattari plantea una reformulación de la teoría de la ecosofía en el sentido de una «concaténation de l'écologie environnementale, de l'écologie scientifique, de l'écologie économique, de l'écologie urbaine et des écologies sociale et mentale»<sup>12</sup>. Dicha reformulación teórica gira en torno a la noción de subjetividad<sup>13</sup> que, como una fuerza centrífuga, ordena toda la teo-

---

9 *Ibid.*, p. 115.

10 Existenciario (primer código del ecohumanismo) en cuanto tiene que ver con la existencia y, en concreto, con la vida humana integrada en la naturaleza: «Je sens que le monde prend part à ce que ressens, et réciproquement» (*Ibid.*, p. 163).

11 Identitario (segundo código del ecohumanismo) en cuanto tiene que ver con la identidad humana, tanto en sí y por sí misma, como en relación con el entorno natural del mundo (naturaleza). A este respecto, Naess señala: «Le contraste entre moi et ce qui n'est pas moi se transforme. Je deviens davantage une partie de l'environnement et l'environnement une partie de moi» (*Ibid.*, p. 163).

12 Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que l'écosophie?*, Paris, Lignes, 2018, p. 33.

13 La subjetividad es el eje centrador de la teoría de Guattari: «La subjectivité se trouve ainsi menacé de pétrification, elle perd le goût de la différence, de l'imprévu, de l'événement singulier. Les jeux télévisés, le star-system dans le sport, les variétés et la vie politique agissent comme des drogues neuroleptiques

ría en su conjunto, retomando en cierto sentido la idea de la realización de Sí-mismo, clave del enfoque metafísico en la teoría de la ecosofía de Arne Naess, re-introduciendo también al ser humano en la naturaleza en su conjunto: «L'humanité et la biosphère ont partie liée, et l'avenir de l'une et de l'autre est également tributaire de la mécanosphère qui les enveloppe»<sup>14</sup>. Guattari pretende sobrepasar en cierto modo los presupuestos de la ecología al uso, poniendo el acento en la dimensión política de su teoría ecosófica, en la que sobresale sin duda el elemento existencial humano, pues entiende que «la crise écologique renvoie à une crise plus générale du social, du politique et de l'existentiel»<sup>15</sup>, y además lo hace teniendo en cuenta una visión pragmática, aplicada, según la cual el ser humano no solo estaría integrado en la naturaleza, sino que lo estaría con todas sus consecuencias, hasta el punto de tener la responsabilidad de la solución de los problemas. Así pues, desde el punto de vista más amplio y filosófico de la ecosofía, existiría la posibilidad de considerar la aparición de un nuevo humanismo: el eco-humanismo, una teoría filosófica en la que el ser humano no es considerado en sí mismo aisladamente, sino en su relación integral y funcional con la naturaleza. La ecosofía, entonces, supone una re-humanización del ser humano, por cuanto este aparece ahora re-integrado en la naturaleza. La situación actual es la de una auténtica distopía ecológica y urbana<sup>16</sup>, ya que el modelo se da por agotado, el crecimiento constante (prometeico) ya no es posible, y entonces cabe plantearse la posibilidad de vías alternativas, como la que plantea Fernando Gaja i Díaz en relación con las ciudades<sup>17</sup>.

---

qui prémunissent contre l'angoisse au prix de son infantilisation, de sa déresponsabilisation» (*Ibid.*, p. 32).

14 *Ibid.*, p. 33.

15 *Ibid.*, p. 60.

16 Jesús CAMARERO, «Distópolis: ecosemiótica de la ciudad distópica», J. I. Lorente & R. de Diego (eds.), *Naturalezas en fuga. Ecocrítica(s) de la ciudad en transformación*, Barcelona, Anthropos, 2021, pp. 109-128.

17 Fernando GAJA I DÍAZ, *Futurópolis*, Madrid, Díaz & Pons, 2016, p. 69.

Por otra parte, en relación con el ecohumanismo, conviene tener en cuenta las aportaciones de la teoría del decrecimiento. Se trata básicamente de superar el modelo actual político-económico basado en la producción y el crecimiento sin límites, y apostar por un modelo muy diferente, que consistiría en «faire croître la qualité de la vie, de l'air, de l'eau et d'une foule de choses que la croissance pour la croissance a détruites»<sup>18</sup>. Para ello, el decrecimiento prevé hacer bajar el bien-tener estadístico para mejorar el bien-estar vivido, es decir, rechazar la dominación impuesta por la economía sobre la vida teórica, práctica y mental, por medio de la teoría de las 8-R: reevaluar, reconceptualizar, reestructurar, relocalizar, redistribuir, reducir, reutilizar y reciclar. Para Serge Latouche se produciría así una especie de reencantamiento del mundo, los artistas y todos los creadores de lo inútil<sup>19</sup>, de lo gratuito y de lo soñado «devraient retrouver leur place et ouvrir une voie vers ce qu'on pourrait appeler paradoxalement une transcendance immanente»<sup>20</sup>. No se trataría de provocar una recesión ni un crecimiento negativo, sino volver a la senda del equilibrio, al sentido de los límites, para impulsar la llegada de una civilización de la abundancia frugal, «en revenir à un niveau de la vie matérielle compatible avec la reproduction des écosystèmes»<sup>21</sup> (la *bioeconomía* de Nicholas Georgescu-Roegen), construir otra sociedad diferente, alternativa y compleja, de post-crecimiento, en la que efectivamente haya prosperidad pero sin crecimiento. Eso sí, en la teoría del decrecimiento se halla implícito igualmente el concepto de interacción hombre-naturaleza, tal como señala Latouche: «L'homme n'a émergé du cosmos et ne peut survivre qu'en symbiose avec l'écosystème terrestre qui est sa matrice. Pour cela, il doit nécessairement se métaboliser avec son environnement»<sup>22</sup>.

Además, siguiendo las teorías de la ecosofía de Arne Naess con un criterio metodológico, es posible trazar las líneas generales de una

---

18 Serge LATOUCHE, *La décroissance*, Paris, Que sais-je?, 2019, p. 4.

19 Nuccio ORDINE, *La utilidad de lo inútil*, Barcelona, Acantilado, 2013.

20 *La décroissance*, p. 121.

21 *Ibid.*, p. 9.

22 *Ibid.*, p. 23.

filosofía del ecohumanismo a partir de los siguientes enfoques: metafísico, epistemológico, ético, político y tecnológico<sup>23</sup>. Naess ha desarrollado una formulación sistémica de su teoría ecosófica y humanista (ecohumanismo) mediante un juego de normas complementadas con sus correspondientes hipótesis<sup>24</sup>. En primer lugar, cuanto mayor es la realización de Sí-mismo, mayor y más profunda es la identificación con los otros<sup>25</sup>. También defiende la realización de Sí-mismo para todos los seres vivos, pues la diversidad y la complejidad de la vida aumentan la potencialidad de realización de Sí-mismo. Dicha complejidad parte del hecho de que los recursos vitales de la tierra son limitados y entonces la simbiosis maximiza la potencialidad de realización de Sí-mismo bajo las condiciones de recursos limitados. En segundo lugar, según una filosofía metafísica, el ecohumanismo de Naess y, en concreto, la realización de Sí-mismo, de inspiración spinoziana, es un proceso que tendría como objetivo último un ideal de perfección de todo tipo de ser, tanto en el plano personal como en el comunitario, o lo que es lo mismo, la consumación de la realidad como totalidad (*Gestalt*). Por otra parte, se entiende que la identidad de un individuo es —según Naess— el resultado de su interacción con elementos múltiples y variados, orgánicos e inorgánicos: «Il n'y a pas de moi (*self*) ni d'unité sociale qui ne puisse être complètement isolé. Se tenir à l'écart de la nature et du naturel revient à se tenir à l'écart d'une partie constitutive du moi»<sup>26</sup>. En tercer lugar, desde la epistemología y dada la visión holística de Naess, procede llevar a cabo un estudio de los problemas comunes a la ecología y a la filosofía para determinar el lugar de la humanidad en la naturaleza, es decir una ecofilosofía que, para Naess, se concreta en una ecosofía y, más precisamente todavía, se denomina Ecosofía T. Ello haría factible emprender el conocimiento de cómo sería

---

23 Arne NAESS, *Écologie, communauté et style de vie*, Bellevaux, Dehors, 2020.

24 *Ibid.*, pp. 306-322.

25 Se entiende por Sí-mismo una totalidad (*Gestalt*) perteneciente a un ser, cualquiera que sea su género o especie, en el ámbito del mundo natural, incluido el ser humano.

26 *Écologie, communauté et style de vie*, p. 258.

posible desarrollar una ecosofía personal capaz de abordar las situaciones prácticas (hombre/naturaleza) en las que estamos implicados. En la filosofía ecohumanista de Naess, esta teoría del conocimiento se gestiona por medio del concepto de *Gestalt*, «une totalité qui se détermine elle-même et qui ne renvoie qu'à elle-même»<sup>27</sup> (todos los seres son en sí mismos una totalidad). En cuarto lugar, desde la ética y de la etología: «On ne fait véritablement l'expérience d'un environnement que lorsqu'on y fait quelque chose, lorsqu'on y vit, lorsqu'on y médite et que l'on y agit»<sup>28</sup>. Y todo ello sin perder de vista la idea de bienestar, el objetivo final de toda ecofilosofía. En quinto lugar, desde la política en su relación con la ecosofía y el ecohumanismo surge como cuestión principal la economía y todo lo que implican las decisiones político-económicas de los gobiernos sobre el entorno o el medio ambiente. Naess se plantea también: «Toutes nos actions et toutes nos pensées, même les plus privées, ont une importance politique»<sup>29</sup>. Para Naess, una parte de la solución debe pasar por reforzar lo local y lo global alternativa e interactivamente, siguiendo un principio de autodeterminación y autonomía que permita gestionar el entorno de un modo eficaz. Y en sexto lugar, desde la tecnología, señalaba Henri Bergson en su magna obra *L'évolution créatrice*, a propósito de la relación entre los distintos registros analizados en este apartado, que la teoría del conocimiento y la teoría de la vida parecen inseparables la una de la otra, pues no es posible conocer sin vivir, y porque para vivir es necesario conocer. En este sentido, Naess viene a constatar que los responsables políticos se quedan estupefactos ante el discurso de los ecologistas.

En su relato titulado *Désert*<sup>30</sup>, J. M. G. Le Clézio lleva a cabo una exploración metafísica de la naturaleza mediante la cual pone a prueba su personal universo existencial e identitario en el ámbito narrativo y eco-ficcional. Este hecho, siguiendo el argumento de Guattari, pone a prueba la relación entre la subjetividad del autor y

---

27 *Ibid.*, p. 117.

28 *Ibid.*, p. 113.

29 *Ibid.*, p. 209.

30 J. M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, Paris, Gallimard, 2008.

su exterioridad, en este caso un ambiente específico de la naturaleza desértica y por ende la integración demostrada del ser humano en la naturaleza salvaje, representada por la inmensidad de la arena, el calor sofocante provocado por un sol implacable y los seres humanos reducidos a una subsistencia llevada al límite<sup>31</sup>. Toda vez que el narrador se instala en el territorio ignoto del desierto sahariano, en una naturaleza inhabitada y salvaje, se descubre la génesis de una cosmovisión del autor, algunas de cuyas raíces provienen de otros libros suyos como *L'extase matérielle*: «Quand je n'étais pas né, le monde était abandonné; quand je serai mort, le monde sera abandonné; et quand je suis vivant, le monde est abandonné»<sup>32</sup>, una idea que tiene relación íntima con otra idea expuesta en *Désert*: «Peut-être qu'il n'attendait plus rien, qu'il ne savait plus rien, et qu'il était devenu semblable au désert, silence, immobilité, absence»<sup>33</sup>. Esta visión holística del mundo responde obviamente al impulso recibido por la inmensidad inabarcable del desierto que, como una *Gestalt* de dimensiones metafísicas, es percibida paralelamente a la propia existencia humana en su caso, pero no como una limitación, sino más bien como infinitud: «Le seul infini où tous les autres infinis sont exprimés est dans la barrière réelle de la matière: tout ce qui est, est infiniment. Il n'y a pas de rien. Il n'y a pas de peut-être»<sup>34</sup>. Así que la visión metafísica, por la cual la identidad y la existencia del ser humano se funden con la naturaleza en una experiencia única, viene a coincidir con la filosofía holística defendida por Naess, según la cual el universo del yo es el mismo que el de toda la humanidad cuando se produce la integración humana en la naturaleza.

La fenomenología de la cosmovisión de Le Clézio en este caso surge en medio de una cierta posición paradójica, aunque eco-humanista en todo caso. Por un lado, los seres humanos aparecen integrados con la tierra, con la arena del desierto, en contraposición con

---

31 En tanto que el ser humano se integra en la naturaleza como una parte funcional de ella, coincide con la teoría de la *deep ecology* de Arne Naess.

32 J. M. G. LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 12.

33 *Désert*, p. 32.

34 *L'extase matérielle*, p. 14.

el agua, tan escasa que apenas les mantiene vivos. Y la vida humana se resiente profundamente del ciclo solar, con la alternancia día/noche que en el desierto supone cambios brutales. De hecho, todo el libro es un alegato y también un homenaje a una determinada forma de vida definible como aire libre, nomadismo, naturaleza extrema, exotismo. Aunque también dice Le Clézio en *L'extase matérielle*: «Ce qui est le plus important dans ce désert habité: l'esprit de pauvreté. Ne rien avoir à soi de sûr, ne reposer sur rien, ne rien posséder»<sup>35</sup>. Y por otro lado, las ciudades aparecen desconfiguradas o desintegradas como consecuencia del despoblamiento y las condiciones climáticas extremas: apenas hay habitantes, los edificios apenas evidencian su presencia, todo está en proceso de desmantelamiento, como anunciando su próxima desaparición. En este contexto, la gente vive fuera de la ciudad, no se aloja en ella. Por lo cual cabe preguntarse si no se ha cumplido ya, por un imperativo de la naturaleza en proceso de resilvestración<sup>36</sup>, una desurbanización radical y definitiva, y ha aparecido entonces un modo de vida alternativo y singular.

Ante la inmensidad del mundo, la variación inagotable de las cosas y la dificultad de gestionar todas las experiencias posibles, cabe preguntarse: ¿Cómo se configura el espacio desde la óptica de lo humano en relación con la naturaleza? Para ello se pone en cuestión el proyecto urbano, decaído por obsoleto y perjudicial, y solo se vislumbra la posibilidad del *locus naturalis*, de la tierra propiamente dicha, en su sentido más elemental y primitivo: «Il n'y a pas d'étranger. Il n'y a pas de monde. Il n'y a pas de patrie. [...] Je voudrais bien pouvoir faire comme le chêne, et vivre pendant des siècles accroché au même bloc de terre, sans bouger, absolument sans bouger»<sup>37</sup>. El *oikos* de Le Clézio es su lugar propio, único y casi privado donde se produce la existencia cotidiana, y ello induce su identidad, por mucho que parezca reducida o determinada respecto de la totalidad metafísica que, en este caso, no se configura como un mundo,

---

35 *Ibid.*, p. 67.

36 Jeremy RIFKIN, *La era de la resiliencia. Reimaginar la existencia, resilvestrar la tierra*, Barcelona, Paidós, 2022.

37 *L'extase matérielle*, p. 62.

sino como un lugar propio, determinado en relación con lo particular para funcionar como una totalidad o *Gestalt*, o sea consumación de la realidad como totalidad, de cualquier realidad, según Naess.

Pero igualmente importante resulta la configuración narrativa del ser humano integrado en la naturaleza, tal como aparece en *L'Africain*, un relato de marcado carácter autobiográfico<sup>38</sup> y al mismo tiempo un paradigma de la historia personal y familiar de Le Clézio en el continente africano. En este caso, se produce efectivamente la fusión identitaria e existencial del ser humano (autobiográfico) con el entorno de la naturaleza salvaje del África profunda, en una maniobra metafísica por la cual el narrador se convierte en una parte de entorno y el entorno en una parte de él, según la visión gestáltica de Naess.

En concreto, el episodio que relata la experiencia vivida con las termitas, las hormigas, las cucarachas, los escorpiones y los insectos voladores<sup>39</sup>, más allá del exotismo típico del paisaje africano, constituye un buen ejemplo de cómo el ser humano y los animales llevan a cabo una convivencia absolutamente interactiva en el marco natural y exuberante del África profunda, hasta el punto de que el narrador señala que «à aucun autre endroit je n'ai ressenti cette impression de famille, de faire partie d'une cellule»<sup>40</sup>. Las termitas habían construido verdaderas ciudades que los dos mozalbetes —Le Clézio y su hermano— se dedicaban a destruir impunemente en una prueba de su «primera libertad», vivida por el autor como un desenfreno que, según él, nunca más volvería a sentir. Un sentimiento bien distinto fue el que experimentó con las hormigas rojas, las verdaderas dueñas de Ogoja, cuando sufrió sus mordeduras y mezcló esa dolorosa experiencia con la historia contada por su madre (un río espeso de hormigas atraviesa la casa por la noche y sus padres deben abandonarla antes de que lo devoren todo). Por su parte, las cucarachas estaban

---

38 Como proyecto literario, pero también como desafío filosófico, la autobiografía responde al doble impulso metafísico de la identidad vinculada en interacción con la existencia.

39 J. M. G. LE CLÉZIO, *L'Africain*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 31-43.

40 *Ibid.*, p. 43.

por todas partes y su padre las mataba a golpe de pantufla, mientras los dos chicos se dedicaban a capturarlas y examinarlas al detalle. En cuanto a los escorpiones, se habían convertido en otros compañeros de juego, hasta que un día protagonizan una escena dramática: un domingo, su padre descubre un ejemplar de la variedad blanca (venenoso) que transporta sus crías encima, entonces riega a los animales con alcohol y los prende fuego, provocándoles una muerte horrible. Y en fin, los insectos volantes invadían implacablemente la casa por la noche, antes de la lluvia, se metían por todos los intersticios, era imposible frenar su avance.

O sea que la naturaleza salvaje, en su más genuina expresión, es el entorno en el que aquellos seres humanos hacen su vida, en convivencia con los nativos y todos los animales que viven en la selva. Y coincide entonces con un capítulo existencial (metafísico) inolvidable para Le Clézio, hasta el punto de constituir un hito en su identidad (igualmente metafísica): «J'ai longtemps rêvé que ma mère était noire. Je m'étais inventé une histoire, un passé, pour fuir la réalité à mon retour d'Afrique»<sup>41</sup>. En ese hito se amalgaman su origen familiar y su estancia en la naturaleza africana, que ahora desea rememorar en *L'Africain* después de la experiencia que marcó su vida y en cierto modo dirigió el trascendental cambio de rumbo de su obra. El resultado de ese giro de la narrativa lecleziana ha sido toda la obra posterior a 1980 —*Onitsa, Le chercheur d'or*, por ejemplo—, en la que se narra o representa, como bien señalaba Guattari, la re-introducción del ser humano en la naturaleza en su conjunto.

---

41 *Ibid.*, p. 9.



ANTONIO FERRES Y *TIERRAS DE OLIVOS*,  
UNA POÉTICA ANTIFRANQUISTA EN LA ANDALUCÍA RURAL

---

*Dolores Thion Soriano-Mollá*  
Université de Pau



A mediados de los años 60 en España se desarrolló una importante tendencia a salir de la ciudad, mejor dicho, a salir de la capital para volver a los espacios rurales más pobres y sus concentraciones urbanas. Miguel Delibes<sup>1</sup>, Ignacio Aldecoa, José Manuel García Bonald, Camilo José Cela, César Arconada, Juan Goytisolo, Antonio Ferrer, Jesús Sánchez Ferlosio, Agustín Salgado, Jesús López Pacheco, Jesús Torbado, Armando López Salinas, entre tantos otros nombres, otorgaron al espacio rural un novedoso protagonismo, marcado en su presente por la imagen del desarrollismo que aquellos espacios habían capitalizado. Lo rural se definió esencialmente por la actividad agrícola y los criterios demográficos vigentes, pero también en relación de antagonismo a la urbe como centro de

---

1 No queremos decir con ello que los autores como Miguel Delibes que siempre utilizaron sus natales y naturales geografías fuesen escritores del Régimen o poco innovadores. Precisamente, Delibes con *Las ratas* (1962), novela protagonizada por unas gentes no campesinas, pero que vivían en el campo y subsistían cazando y vendiendo ratas a aquellos que se nutrían con ellas encauzó esa mirada trágica de la España rural.

modernización, de progreso y de cambio social. Así se fraguaron otras poéticas comprometidas sobre las pequeñas concentraciones urbanas, inmersas y determinadas en aquellos universos hasta la fecha literariamente desatendidos.

La tradicional relación campo *versus* ciudad que ha sido históricamente uno de los motivos más productivos de la literatura en Occidente, con los tópicos del *beatus ille*, *el menosprecio de corte y alabanza de aldea* perdió toda su efectividad al enfrentarse el escritor a una observación crítica y sociológica de la realidad. Cornelius Castoriadis sostenía que “necesitamos redescubrir nuestra realidad cotidiana y a nosotros con ella” para otorgarle sentidos merced a “una incesante tarea de elaboración figurativa que produce discursos, pergeña metáforas y que se vale de esos constructos de sentido, del imaginario que media nuestra percepción de la realidad y la instituye”<sup>2</sup>. El retorno al mundo rural respondía, por consiguiente, a un desafío ideológico y representaba una vía para “acceder a esos medios de recuperación de la verdad, o de negación de la no verdad que era la cultura del Régimen”<sup>3</sup>. Fue también un desafío literario porque se buscaba cómo comunicar a través de “unos códigos lingüísticos que pusieran en cuestión los establecidos”<sup>4</sup>.

No solo fueron, como en otras ocasiones, los pueblos y aldeas de las regiones extremeñas los que despertaron la curiosidad de los escritores de pensamiento socialista y comunista de aquellas décadas todavía franquistas y con censura, también lo hicieron las provincias andaluzas. En Andalucía ubicó José Manuel García Bonald<sup>5</sup>

---

2 Cornelius CASTORIADIS, *La institución imaginaria de la realidad* (1975), col. 2, Barcelona, Tusquets, 1989, idea recogida que citamos de Jesús Oliva y Luis A. Camarero, *Paisaje sociales y metáforas del lugar*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2002, p. 15.

3 Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, “La mirada periférica”, *Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*, Actas del Congreso celebrado los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2000, Jerez de la Frontera, 2000, p. 13.

4 *Ibid.*

5 Topografías imaginarias y sus territorios míticos construidos mediante la poetización de ciertos espacios reales: el entorno del Coto de Doñana, Jerez de la Frontera y la Bahía de Cádiz. Sigue con el estudio de su narrativa, centrándose

*Dos días de septiembre*, entre viñateros de su natal zona jerezana; Antonio Ferres eligió campos de Jaén y Córdoba para *Tierras de olivo*, Juan Goytisolo, como indica el título, *Campos de Níjar* y después *La Chanca*; Camilo José Cela también había observado Andalucía en *Primer viaje andaluz*, en 1959, donde la poética fue prioritariamente social y se orientó a denunciar el subdesarrollo, la miseria y la ignorancia entre tantos otros asuntos. Como declaraba José Manuel García Bonald en *Les Lettres Françaises* en 1962:

cuando como tantos otros me desperté frente a la realidad histórica de mi país, quise testimoniar acerca de lo que en ella veía. La realidad española está al alcance de todo aquel que quiera mirarla y comprenderla. He tratado de reflejar esta realidad con la mayor objetividad posible<sup>6</sup>.

Algunas editoriales proyectaron libros por encargo recurriendo para ello al clásico recurso del viaje, con la estética del Realismo social y un discurso que se quería desnudo, objetivo, rápido y prácticamente periodístico. Se fraguó así este subgénero del libro de viajes que solía quedar enriquecido intermedialmente con el complemento testimonial de fotografías, tan elocuentes como los textos mismos. Estas crónicas viajeras generaron una poética del espacio urbano y urbanizado en universos rurales, sino que ayudaron a que los lectores fueran más conscientes de la diversa realidad nacional. En la estela de *Las Hurdes tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel como primer precedente y de los *Viajes a la Alcarria* (1948) de Camilo José

---

en su última novela publicada, *Campo de Agramante*; sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*; y su obra poética, con la cima última de *Entreguerras*.

6 Citado por Ana ROSSETTI, en la mesa redonda sobre “Novelistas del 50”, en *Narrativa española (1950-1975). Del realismo a la renovación*, Actas del Congreso celebrado los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2000, Jerez de la Frontera, 2000, p.182.

Cela<sup>7</sup>, Andalucía<sup>8</sup> fue fuente y escenario privilegiado de algunas de las producciones de Antonio Ferres -como lo fue también de Juan Goytisolo-, viajero por Andalucía que contribuyó a hacer evolucionar la que fuera la imagen tópica de dicha región.

Las representaciones que hasta la sazón habían prevalecido de Andalucía suelen obedecer a intereses muy distintos. La mirada marcada por el exotismo de los viajeros europeos románticos, quienes alimentaron el Costumbrismo por buscar en la realidad anecdótica, los usos, las costumbres y los rasgos idiosincrásicos que definían lo andaluz. Desde finales del siglo xx, algunos escritores, tales como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, lograron derribar fronteras y depurar las representaciones populares para elevar Andalucía y lo andaluz, fundido con lo español, a planos ideales y universales. Años más tarde, García Bonald establecía relaciones ontológicas con su espacio natural, porque, como afirma Giddens, el lugar es uno de los referentes que junto con el parentesco, la religión y la tradición conforman las fuentes seculares de la fiabilidad y de la confianza<sup>9</sup>. Por su parte, Antonio Ferres, quien procedía de Madrid, emblema de la modernización capitalista, observó el mundo rural andaluz y sus concentraciones urbanas desde una distanciada alteridad, con

---

7 En el caso de Cela el viaje es un motivo o estrategia literaria para componer un relato personal. El vagabundaje, que le animaba como escritor, por aquellos parajes que les eran extraños era para él un modo de ser, un estado de ánimo o un modo de entender la realidad: “Cuando un hombre se echa a andar, camino de ninguna parte, expresa, aun sin quererlo ni menos proponérselo, una declaración de principios, una confesión de fe, no por negativa menos evidente. El hombre que se echa andar protesta, con su andadura, de lo mal que anda el mundo, aunque él, posiblemente, no ande mucho mejor”, Camilo José Cela, “Prologoillo para escolares ingleses”, *Adenda., Viajes por España, I, La obra completa de Camilo José Cela*, IV, Barcelona, Destino, p. 517-520.

8 Recordemos como anécdota que Juan Ramón Jiménez observaba en la exaltación castellana muestras de “diletantismo”, de “eternismo casticista de mesón de segoviano, cofradía de la capa y otras necedades tan cercanas al patio de Monipodio”, en *Juan Ramón Jiménez, Guerra de España (1936-1953)*, Ed. a cargo de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 299.

9 Anthony GIDDENS, *Consecuencias de la Modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, p. 101.

sus personales circunstancias personales y políticas. Pensaba, al igual que Vázquez Montalbán, arriba citado, que sus relatos basados en el viaje —a imagen de los realizados por los ilustrados— eran “aportaciones al conocimiento de España” y con ellas intentaba rellenar “el vacío que ya dura muchos años”<sup>10</sup>. Así lo afirmaban el escrito junto con su amigo, también marxista, Armando López Salinas en su viaje por Las Hurdes:

El conocimiento de cómo viven, piensan y trabajan los hombres de nuestro país, debe conducirnos a una mayor y mejor comprensión social de los problemas de nuestro tiempo, en esta España que hay. [...] Los viajeros (... que) consideran la necesidad de reivindicar ciertos tópicos, no ignoran que Hurdes de hambre y de miseria se desparraman profusamente por toda la geografía de la patria<sup>11</sup>.

Desde este paradigma, a falta de estudios y de datos, Antonio Ferres intenta sacar a la luz los problemas de estas zonas rurales. En *Tierra de olivos* (1964)<sup>12</sup>, novela testimonial, acompañamos a un ficción representante de comercio por Jaén y Córdoba. En el recorrido va descubriendo cortijadas, caseríos, aldeas, pueblos y ciudades de aquellas provincias para desvelar las relaciones de causalidad existentes entre los espacios y las personas que en ellos habitan, unas veces condicionados por esos entornos, otras, al revés, como respuestas a ellos<sup>13</sup>.

---

10 Entrevista personal a Antonio Ferres. Madrid, 6 de junio de 1917.

11 ANTONIO FERRES y ARMANDO LÓPEZ SALINAS lo explicaban en su prefacio a *Caminando por las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 8-9.

12 Antonio Ferres quiso distanciarse voluntariamente de los modelos del diario o del libro de viajes, por lo que intentó dar una forma novelada algo original a su recorrido, según declaraba en nuestra entrevista del 6 de junio de 2017.

13 Mientras el representante de Ferres relata en primera o tercera persona sus observaciones, las de los hermanos Goytisolo están mediatizadas por el recuerdo puesto que escribió su libro poco después, ya en París.

Para elaborar su cartografía poética en *Tierra de olivos*, Antonio Ferrer crea un protagonista autoficticio que no se siente hombre urbano y que, durante el viaje, vuelve a los recuerdos de la infancia con la contemplación del paisaje serrano, el de los campos de Jaén y de Córdoba o el de sus concentraciones urbanas. Para él resulta un retorno a los orígenes y plantea algunos de los problemas fundamentales en la historia de España: la Guerra civil, el acceso a la propiedad de la tierra, la distribución de la riqueza, la lucha de clases, temas que reaparecerán de manera sibilina o abierta en sus conversaciones con las personas con las que se va cruzando en su camino. Las evocaciones y recuerdos del viajante de comercio constituyen la parte novelada de *Tierra de olivos*, siempre al servicio de su comprometida poética del entorno por el que se va desplazando.

El padre de este viajante de comercio, que hace las veces de narrador autodiegético, era jornalero y pudo llegar a ser propietario de una pequeña parcela merced a la Reforma agraria de la República. Según evocaba con cierto sentimiento de injusticia el protagonista: “Mi padre creo que se metió en política sólo porque nos habían dado aquel cachejo de terreno, o porque dijeron que los olivares eran de todos los campesinos. Únicamente tuvimos tiempo de recoger una cosecha”<sup>14</sup>, antes de que detuvieran al estallar la Guerra civil. El recorrido que después adulto estaba realizando por la tierra de Chanzas le hace revivir la huida con su madre y recordar aquellas geografías otrora del miedo, las pequeñas ciudades y los campos de su infancia, entremezclando observaciones *in situ* y recuerdos a lo largo del viaje. La supuesta objetividad del cronista enriquece el relato, a pesar de sus intenciones realistas, con las vivencias del narrador en unos entornos rurales rudos e inhóspitos, en lo más pobre de España.

Los pueblos, asomos de aldea y cortijadas, son dominantes en su itinerario frente a las ciudades. De todos ellos ofrece una organización urbanística escueta y uniforme, como si no hubiese nada que destacar aparte de las casas blancas y bajas (21) y de las calles en

---

14 Antonio FERRER, *Tierra de olivos*, Barcelona, Seix Barral, p.53. De ahora en adelante para no sobrecargar las notas, citaremos directamente en el cuerpo de texto.

general enlodadas, debido al escaso desarrollo y de medios. Los entornos urbanos siempre aparecen enmarcados por campos similares: “*Ná más que olivos y olivos*”, como repetía el luceño Manuel (27), al igual que acabaría por mimetismo afirmando el viajante de comercio: “*olivares siempre*” (85). En lugar de la pureza del paisaje, su sencillez y armonía, la representación del medio ambiente, natural o urbano, que propone el viajante consta de unos mínimos componentes, los suficientes para elaborar cuadros generalizadores, desapacibles, según un esquema repetitivo que produce desazón y el mismo sentimiento de injusticia e iniquidad que vivió su padre:

No puedo despegarme de esta sensación de vacío, a través de campos, de inacabables olivares, de pueblos grandes, insospechados, castillo en alto y fincas de pocos amos en las lomas y tierras calmas; a través de pueblos enormes —Córdoba y Jaén de punta a punta— replegados en sí mismos... (137).

Cuando se desplaza en tren, de Alcahuete a Fuente-Orbas, ni siquiera la velocidad con la que se suceden y deforman las imágenes del paisaje imprimen mayor viveza a sus impresiones, porque siempre cruza “estaciones pequeñas, solitarias, muy apartadas de los pueblos. Primero de Villafranca, y, ahora, El Carpio y Pedro Abad. También es tierra de olivos la llanura” (162). De este modo, la monotonía paisajística queda presentada estratégicamente de manera negativa para enfatizar las atmósferas prácticamente deshabitadas de una Andalucía latifundista y un entorno hiperbólicamente asfixiante con el que denuncia la explotación y el abandono político en tiempos de censura. Abundan en este sentido las numerosas descripciones de sus trayectos por caminos y carreteras en los más variados e incómodos medios de transporte para criticar, asimismo de modo sesgado y metafórico, el estado de las vías de comunicación —en general enfangadas y con baches—, las cuales entorpecen los desplazamientos de los viajeros.

Siguiendo la misma técnica, el protagonista esqueja un diseño repetitivo de las concentraciones urbanas, pequeñas o grandes, de aquellas provincias. Acusa la falta de originalidad, la monotonía existente entre los pueblos de la “Alta y de la Baja Andalucía” (26) con

su organizaciones urbanísticas similares, entre las que suelen reaparecer las calles con casas de barro, de “paredes mugrientas” (168), pobres y decrepitas; y cuando lo hay, el yeso está “desconchado” (74). También “hay muchas plazas parecidas” (26), en la que solo descuellos, ante la mirada del protagonista, algún componente insignificante como es el “color rojizo de las naranjas entre las hojas de los árboles iluminados por la luz eléctrica” (26) o aquel banco de la plaza en el que se sienta en Lucena desde el que se distrae mirando a las gentes que pasan de tarde en tarde. Un banco que podía haber sido cualquier otro porque el escenario le parece que se reproduce de manera constante sea cual sea el pueblo en el que se encuentre:

Me he sentado en un banco de la plaza. Están encendidos los faroles y, con la luz eléctrica, resaltan las naranjas rojizas en los árboles. Cuando me quedo así en un pueblo de Andalucía, lo mismo que cuando me despierto de pronto en la cama de una pensión, casi no puedo recordar en qué localidad estoy. Hay muchas plazas parecidas, y las habitaciones vienen a ser lo mismo en todas partes, las estampas de la Virgen, el armario de luna, la ventana enrejada (13-14).

El viajero observa lo inmediato muchas veces por identificación, por comparación, por juegos de oposiciones o por constelaciones de matices con los que subjetivamente observa y se proyecta en los diversos componentes de aquel minimalista paisaje urbano, trazado velozmente, como ilustra la cita siguiente:

Me aburría. Sentía desazón. Oía sonar, a lo lejos, la campana de una iglesia. Seguí andando despacio por las callejas, entre las casas enjalbegadas, por las calles que se asoman a la tierra calma y a las lomas de olivares. Me pasé un rato apoyado en una esquina, y no sabía qué hacer. Había un farolillo que apenas daba luz, una luz triste y mortecina como una lamparilla de difuntos. Golpeé con la palma de la mano sobre el muro. Entonces, me di cuenta de que estaba hueca la pared y que saltaba la cal. Debajo, el edificio era sucio y viejo (13-14).

Aquellos espacios urbanos andaluces quedan representados bajo el sesgo de la distancia, de “la sensación de soledad” (49) de la que él viajante no logra despegarse incluso cuando intenta vender sus productos:

Salgo a la calle. De nuevo me tropiezo con esta soledad y con esta luz cegadora del pueblo. Cerca está el parque. Se baja por unas escalinatas, desde una plaza o terraza que tiene bancos de madera pintados de verde y palmeras grandes con los troncos comidos de hiedras. En el centro de esta plazoleta hay un monumento que es solo una columna con un busto encima “El pueblo de Rute a D. Francisco Salto Domínguez, Médico sabio y virtuoso 11-4-1908” (35).

Por ello, cuando el viajante se aparta de las plazas céntricas, “respira más paz. A veces me confunde esta paz o me ahoga” (45). Estas vivencias emocionales fruto de las relaciones con unos espacios a los que no se adapta el narrador crean con eficacia el rechazo que se espera del lector, objetivo fundamental de la crítica al Franquismo, en especial, cuando visita espacios feos, como los barrios más pobres de pueblos y de aldeas de su trayectoria, aunque sin por ello introducir notas tremendistas. Esas perspectivas intimistas y autoficticias quedan refrendadas por las observaciones exteriores y más objetivas del viajero, quien no va a desdeñar cualquier elemento del ecosistema que pueda estimular el juicio crítico del lector. En ocasiones le basta con demorarse en escenas costumbristas con su mirada curiosa y a la vez distanciada de la gentes de los pueblos :

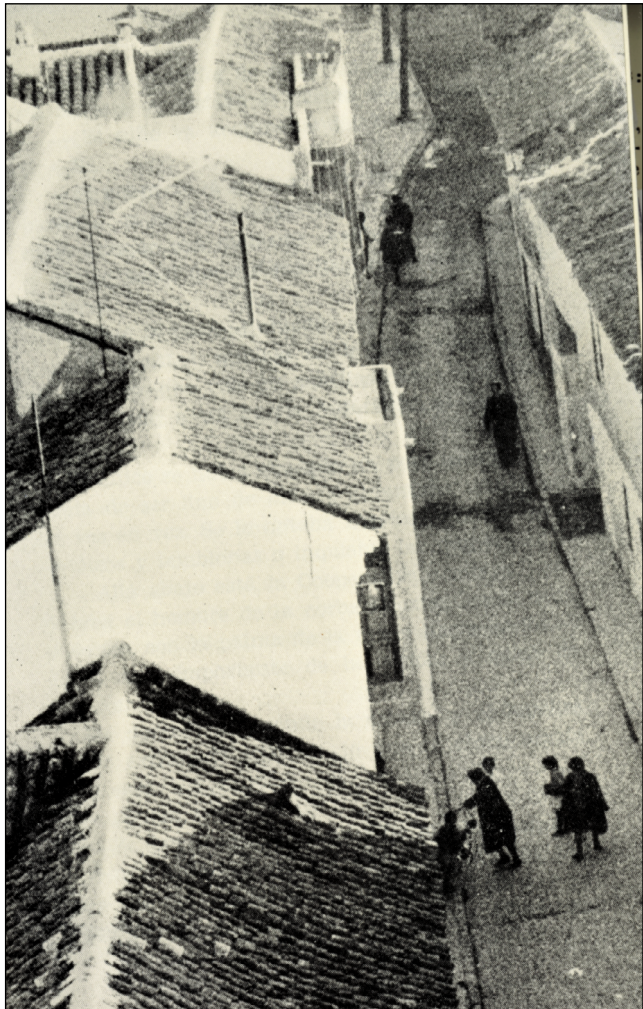
Los muchachos y mozas paseaban por la plaza, llegaban hasta la esquina y daban la vuelta. En la calle de Calvo Sotelo un guardia de la porra estaba mano sobre mano. Me he llegado hasta el parque, bajo los árboles grandes. En una jaula dos monos daban vueltas como locos, sin encontrar salida. También he visto un diminuto estanque con patos. No había parejas de novios. Luego, antes de que oscureciera, entre dos luces, he llegado al paseo que llaman el Coso. Había bancos sin gente. Solo dos curas en pie,

conversan animadamente. Desde lejos se les oía reír, estallar sus risas en el silencio. (24-25)

Como deja entrever la cita anterior, las representaciones parcas y negativas del espacio adquieren mayor peso todavía cuando Antonio Ferrer añade consideraciones de corte determinista y cuando focaliza su mirada en el medio ambiente. La naturaleza ocupa un plano protagonista al que se tiene que supeditar el hombre. El escritor orienta en esos casos el relato hacia el examen de las condiciones que impone la naturaleza a la configuración del espacio, a la riqueza de recursos, y, en consecuencia, al ser humano que lo habita, recreando un modelo de hábitat rural propiamente cordobés y jinense. La naturaleza queda así reafirmada como fuerza primera y primitiva, a modo de *natura tremens*, a la que el ser humano tiene que seguir adaptándose y resistiendo. Ella campea imponiendo las reglas y ciclos, ya sean orográficos, como en Algarejo, un pueblo oscuro, ubicado “a espaldas de un cerro y en la hondanada es ya de noche” (56); en Martos, en las faldas de un cerro, con sus calles en cuesta y sus casas “despeñándose por la ladera abajo” en los barrios miseriosos (97), o asimismo, en Montoro, donde “todo son cuestras desde el río” Guadalquivir (166), las cuales estructuran con originalidad el hábitat de esta “cabeza de partido” (170) por la que deambula el protagonista. Haciendo las veces de cronista desde que camina por la ciudad, él no puede disociar su percepción del espacio de los lugareños, con el fin insistir en la perspectiva sociopolítica que justifica su comprometido itinerario por Andalucía. Así, la estructuración vertical del espacio es en Montoro la metáfora de la sociedad. Saliendo de la plaza de la iglesia y del barrio en el que se encuentra el casino de los señoritos, el cronista, en voz mayestática describe parcamente las observaciones de sus deambulaciones:

Torcemos por una calle en rampa, solitaria. Hay calles en rampa o con escalerillas que parecen medio deshabitadas. Solo, de tarde en tarde, se asoma alguien a las puertas, para vernos pasar. Las casas tienen a la salida una especie de terrazas planas, que vistas desde abajo, en las pinas cuestras del pueblo, parecen cuñas también dadas de cal, muy blancas. Así pueden pisar los vecinos en

sitio llano, cuando salen a la calle. Seguimos un buen rato, en silencio, y, bajando siempre hacia el río, llegamos a un barrio más humilde y dónde se ve más gente. Son casuchas blancas, enjalbegadas, y en los tejados crecen hierbas altas y hasta florecillas (167).





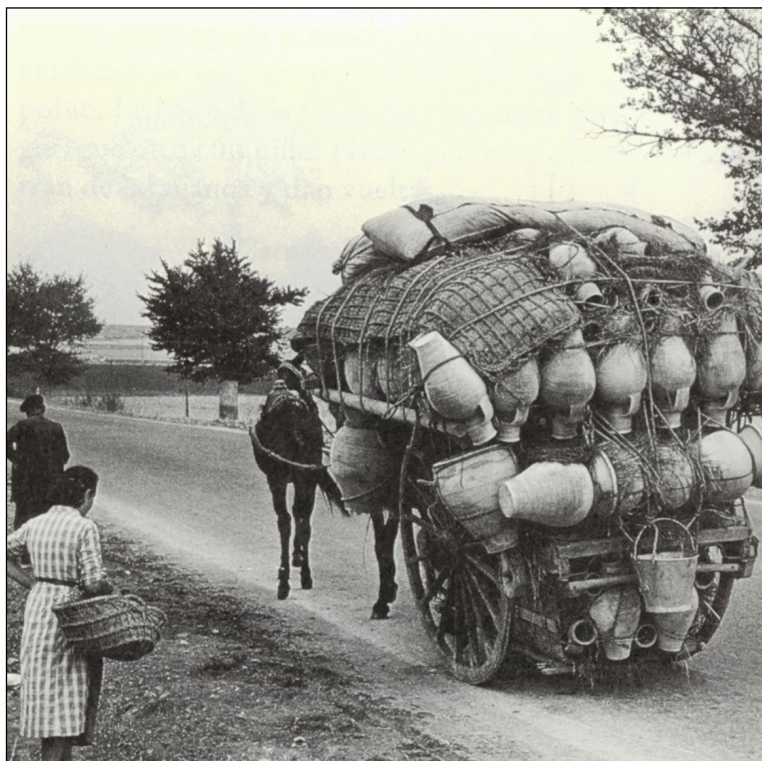
Mientras el viajero recorre el curso del río Genil, su relato se enriquece con pequeñas pinceladas plásticas, con contrastes de colores y olores que producen una imagen más afable del paisaje. Sin embargo, los puntuales atisbos de belleza, de una naturaleza que hubiese podido constituir un *locus amoenus* en aquellos pueblos cargados de historia, desaparecen para seguir, por contraste, reafirmando las desigualdades e injusticias sociales. Si Loja aparece como una antigua ciudad señorial y “se ve en lo alto, coronada por una fortificación, aguas abajo del río” (42), es para proyectar su mirada, con mayor contraste, cerca de la vega y recrear aquel “barrio humilde” y el trasnochado lavadero en el que siguen retumbando “voces y cantos de mujeres” (42). Lo mismo ocurre en Priego, donde todavía van las mujeres con sus “cántaras de barro para llenarlas en la fuente” (67), a pesar de ser una ciudad señorial; aspectos que aprovecha el viajero para denunciar el atraso con el que viven aquellos andaluces o el desequilibrado reparto de las riquezas naturales. Su esperanzas refrendan esta imágenes ya que ni siquiera en las ciudades supuestamente ricas, consigue “conseguir vender una sola de mis mercancías [...] Hacía calor y me sabía fracasado” (67).

Durante todo el viaje, Ferres articula sus descripciones del paisaje en torno a los elementos naturales fundamentales, en especial, el agua fuente tradicional de vida y de riqueza. Esta, como se observa a través de las citas anteriores, determina la cartografía en aquellas tierras. El sol se distingue también en estos espacios como fuerza poderosa a la que el hombre puede difícilmente resistir. Organiza asimismo los modos de vida y exige cierta capacidad de adaptación. Por ello, el viajero protagonista sobrevive con dificultad en unos espacios que se perciben como puros, límpidos, pero inhóspitos como los que lo conducían a Martos: “Por la carretera caminamos cansinamente, bajo un sol de mediodía. El cielo estaba limpio. Solo se veía una raja de luna diurna, lechosa, con color de nube” (104). Entre cortijos y pueblos, las casas encaladas producen agresivas fulguraciones “bajo una luz cruda que hace cerrar los ojos” (83) porque lo importante es poder resistir al intenso calor. Solo las casas señoriales, los ricos caseríos y los palacetes disponen de “patios hondos, enredaderas, macetas y fuentes” (66). Por otra parte, Ferres presenta la tierra contantemente bajo la forma de barro tanto en el campo



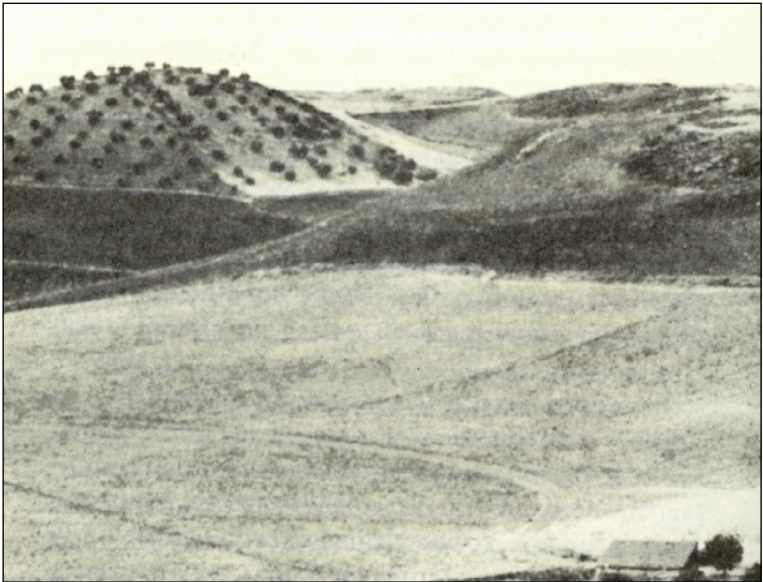
como en los espacios urbanizados. Sin políticas urbanísticas, predominan las calles semejantes a barrizales, cruzados “de surcos de ruedas y de huellas de herraduras” (54), o, al igual que en Lucena, son también frecuentes las calles estrechas y constantemente enfangadas (14), de modo que el paisaje urbano o campestre se presenta como icono de una trasnochada ruralidad.

En consecuencia, Antonio Ferres ofrece al lector verdaderas fotografías orográficas y meteorológicas a modo de cartografías escuetas de Jaén y de Córdoba, cuya climatología, considerada como adversa, es en gran parte la causa primera de la desolación, del atraso y de la pobreza. Dichos espacios suelen recrearse desde perspectivas, no



obstante, vivas e integradoras, con los elementos que las componen y con las vidas humanas que en ellos sobreviven.

La naturaleza madre, fuerte y resistente se afirma asimismo como hábitat imperecedero que pervive al margen del tiempo, a imagen de las arboledas de las villas como Priego o de aquel álamo grande de Algarinejo, símbolos de vida y de un pasado legendario, “con el tronco oscuro y tan grueso que no lo abrazarían tres hombres. El árbol parece tan viejo como el pueblo” (56), descuellan frente a la naturaleza *artifex*, con sus inmortales rutinas aferradas a una anacrónica tradición y a la decadencia social. El viajante refrenda estas impresiones con el testimonio de Manuel, “un tipo desgarrado, cuarentón, que ponía un gesto de asco y de desgana al hablar, como



si estuviera de vuelta de muchas cosas en la vida. Se le marcaban las arrugas de la cara y le brillaban los ojos en la penumbra (14)<sup>15</sup>. Manuel hizo las veces de Lazarillo del viajante por Lucena, ayudándolo a buscar clientes:

Me dijo que desde chico había visto crecer todos aquellos olivares, y que había trabajado, desde que tenía memoria, cogiendo una a una las aceitunas rodadas por el suelo. Miraba a los árboles y se ponía fuera de sí.

Miraba a los árboles y se ponía fuera de sí. Daba vueltas y torcía y bajaba la cabeza a un lado y a otro, como un pájaro. (20-21)

Los modelos agrícolas que observa Ferres son los tradicionales, centrados en cultivos de tipo mediterráneo, sin que en ningún momento se cuestione su adaptación a las nuevas exigencias de la sociedad o de los mercados, ni la pervivencia de una escasa industria de transformación. Su mirada es ante todo sociológica y política. No es extraño, pues, que los pueblos olivareros se caractericen por la degradación del espacio urbano para reducirlos a entornos deshumanizados. En ellos, el viajante de Ferres no percibe más que el latido “en sus sienes del silencio del pueblo” (115). Un silencio omnipresente que va acompañando al viajero a través de los pueblos, dormidos o muertos (37), como ocurre en Rute, “pueblo silencioso bajo la luz dura del día, con las fachadas de las casas pintadas de blanco o de añil” (28), un pueblo que “ya no es ni su sombra”(29):

---

15 Obsérvese esa simbiosis prácticamente determinista entre el personaje y el espacio en Ferres: “Cuando crucé por Lucena, hace un par de años, apenas había negocio. Venía retrasada la recolección de la aceituna, y debido en parte al tiempo lluvioso, no se habían repartido jornales en el invierno. Llevaba yo mis maletas llenas de objetos y prendas de nylon para vender. Pasé un día entero dando vueltas por los comercios. Me desesperaba. Llegué a la parte más solitaria del pueblo ya entre dos luces. Se hizo de noche en seguida. Lucena estaba blanca. Reverberaba el blanco de la cal a la luz de la luna en creciente. Sí: me parecía una población grande. Ni tenía tantas cuevas, ni era tan bonito como Cabra. Había calles estrechas, enfangadas. No se veía un alma” (14).

—¿Rute? Rute está muerto —dice uno de los campesinos que viaja en el autobús.

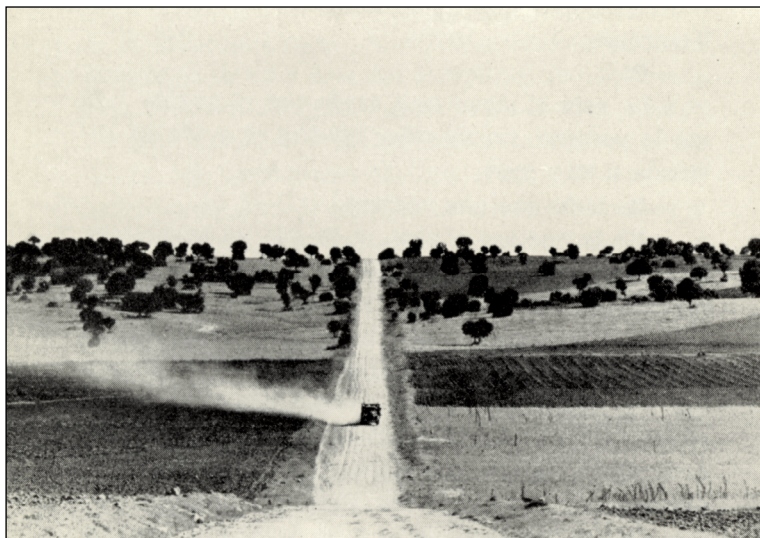
—¿No hay fábricas de aguardientes?

—Con veinte hombres puede llenarse el aguardiente de España. El alcohol no se hace en Rute, lo traen de las alcoholeras. Sólo hay olivos y la tierra está muy mal repartida.

—Casi la mitad de la gente se ha ido por ahí a ganarse la vida, a Barcelona, a Madrid, a Bilbao o al extranjero... (27)

Por lo tanto, la poética de *Tierra de olivos* antes de llegar al Guadalquivir se podría sintetizar en pocos términos: agua, sol, barro, blanco, silencio y desolación. La desnudez y la rudeza del paisaje, y como consecuencia, las personas insatisfechas e impotentes, siempre llevan asociadas la pobreza y la miseria de los más humildes, así como la inercia y el abandono: “Tó pasa en esta vida: ¿lo güeno y lo malo? Ahí lo tié usté al hombre, ahora agunta el frío y el calor que es un gusto” (44).

Sin embargo, aquellos pueblos que tienen una agricultura más diversificada, gracias al algodón, el tabaco y el trigo, como en Baena,



en Castro Del Río o Bujalance resultan más atractivos, si bien son escasos en aquellas provincias. Los atisbos de progreso y de desarrollo económico y social se manifiesta en su atmósfera: “tienen otra alegría” (117), observa algo más alentado el viajante. Su población disfruta de un mayor poder adquisitivo y una vida más dinámica, según comentan el narrador con los otros representantes de comercio.

Ya al margen del Guadalquivir el viajero se demora en las históricas ciudades de Andújar, Bailén y Linares, que son para él ya otra Andalucía. Las construcciones y los espacios públicos son testimonio del abandono y de la decadencia urbana, que convierte aquellas concentraciones en ciudades muertas. En Andújar, como botón de muestra, “el suelo de la plaza está sucio, con gravas y arena gorda vertidas. Hay viejos bancos de piedra, de granito mugriento [...]. Las casas de la plaza están destartaladas. No tiene la blancura de las casas de la otra Andalucía” (188). Y en Baena, el patrimonio cultural se compone de “monumentos carcomidos”, “derretidos al sol, como si pertenecieran a un mundo ya acabado” (208), de huellas ya desdibujadas por el abandono del gobierno franquista :

Están solitarias las calles, los caserones y palacios convertidos en viviendas de pueblo. En un portalón de piedra pone: “Depósito de sementales” y hay dos soldados vestidos con mono caqui, que se caen de aburrimiento. Como es edificio militar tiene también el rótulo escrito sobre los colores de la bandera nacional: TODO POR LA PATRIA. Hay un palacio, más allá, que llaman Casa del Pópulo, arcos ojivales, un trozo de muralla almenada. En una plazuela tres canteros están subidos en un andamio, cerca de un anuncio: “Ciudades de interés artístico. Obras”

En otra plaza veo una fuente de piedra, dentro de un pilón seco. Tiene un arco triunfal y columnas, y un escudo de tiempo del rey Felipe II. ( 207)

Del mismo modo, el narrador hace hincapié en el vacío espectral de unas concentraciones que antaño tuvieron vida rica, pero que habían quedado reducidas a una existencia casi fantasmagórica: “Nada [...], ni un solo automóvil, ni un camión, ni un carro durante un buen trecho. Solo burros y mulas cansinas, cargados de ramos de

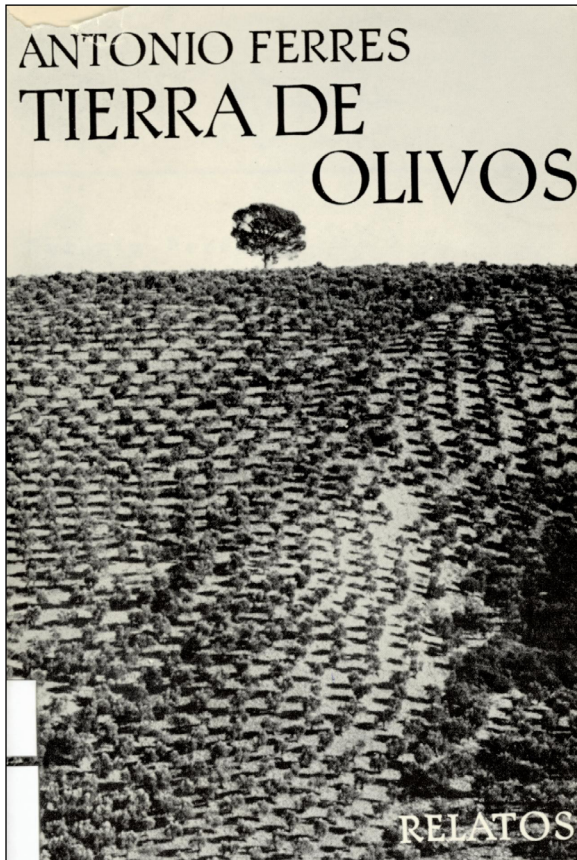
olivo, de tarde en tarde” (115). Estas ciudades son, en suma, huellas espectrales de un pasado que fue, próspero, como símbolos de una ruralidad problemática, olvidada y marginal.

Desde sus subjetivas experiencias, el viajero de Ferres estaba alertando ya de las consecuencias de los movimientos migratorios hacia las capitales españolas y hacia el extranjero, pues, como le explica un lugareño: “la vida está mala y los pueblos están quedándose sin naide —cambió el tono de voz cuando vio que le miraban los hombres—” (22).. “Ahora, que la gente no se aguanta ya, no se echa a morir. Tós lo que podemos nos vamos por ahí a buscar” (23). Asociadas a las características físicas va desfilando información, de manera discreta e indirecta, sobre los escasos medios con que viven los jornaleros y los arrendatarios, las pequeñas propiedades familiares, los obstáculos con los que tropieza la política de colonización y sus consecuencias humanas. Todo en estas provincias, en donde “las tierras están en pocas manos” (88), existe “una mezcla de pobres muy pobres y de ricos muy ricos” (69).

“*Aquí no hay ná que hacer. Ná más que olivos y olivos*” repetía el luceño Manuel de *Tierra de olivos*, como *leitmotiv* de la obra con todas las implicaciones sociales, económicas y políticas que implícitamente conllevaba, reflejando las consecuencias del estancamiento autárquico en el que habían quedado aquellas zonas durante la posguerra y la escasa recuperación a inicios de los 60, pese a la expansión de los campos dedicados a cultivar el olivar, según la ley de Repoblaciones en el litoral Este y Sur de 1951 y el decreto de Fomento de la producción de aceites de 1956. Ese 62% de tierras, o sea, el 55.8% de la superficie cultivada en Jaén<sup>16</sup> no eran, como solía repetir el personaje de Manuel “más que olivos y olivos” (16), quien resoplando añadía: “To esto es de un mismo amo” (16) y obstinado insistía mientras: “Cuántos olivos... ¡Si me dieran aunque no fuera más que una perra gorda por ca uno que podemos contar!” (21).

---

16 Francisco COBO y Teresa QUIROGA, “Franquismo y cuestión agraria en Andalucía Occidental”, en FRANCISCO COBO ROMERO (coord.), *La represión franquista en Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios de Andalucía, 2012, p. 114.



Para los habitantes de Córdoba y Jaén de la novela, los olivos son el referente por excelencia y a través de las reacciones del pueblo se desvelan la poca resonancia o el escaso impacto social de aquellas medidas y del desarrollismo en aquellas regiones andaluzas. El representante de comercio se encuentra con gentes sin poder adquisitivo, con pequeños comercios de escasas provisiones porque: “desde que han cerrado los créditos de los bancos”, se queja un vendedor de Loja, “el dinero que antes se movía, ha vuelto a las mismas manos en las que ha estado siempre” (44).

Como se puede observar se establece en estas instantáneas un discurso compuesto de un conjunto de redes de significados; un discurso por lo demás en el que todo parece encajar en una casuística o, como indicábamos antes, en relaciones de determinismo o de dependencia. Aun en las zonas ricas de olivares, la identificación de los espacios se efectúa de manera sensitiva observando espacios parcos, pobres o sin alma; espacios además uniformes y monótonos, a pesar de la continua diferenciación entre un paraje y otro, entre pueblos vecinos, entre diferentes zonas de la comarca.

A través de este itinerario por tierras de Jaén y de Córdoba, el discurso que ofrece Antoni Ferrer sobre la Andalucía rural, con su poética selectiva y crítica, se convierte en grito de alarma sobre la injusticia que vive un pueblo injustamente vencido, sin excesivas esperanzas de recuperación y resignado por completo a su triste suerte.

DE LA CIUDAD AL CAMPO,  
MUJERES FURTIVAS EN TIEMPOS DE FRANCO.  
A PROPÓSITO DE *FURTIVOS* DE JOSÉ LUIS BORAU\*

---

*Leire Ituarte Pérez*  
Universidad del País Vasco UPV/EHU

\* Este artículo se enmarca en el Proyecto «El desorden de género en la España contemporánea. Feminidades y masculinidades» (PID2020-114602GB-I00), financiado por MINECO y FEDER y el Grupo Consolidado del Gobierno Vasco, IT 1312-19 (código OTRI, GIC18/52).



El cine español de la Transición constituye un periodo de la cinematografía nacional que ha suscitado un notable interés por estar ligado a un momento histórico enormemente convulso que estuvo marcado por los acontecimientos y las profundas transformaciones sociales, políticas y culturales que paulatinamente condujeron a la instauración de la democracia en España, tras casi cuatro décadas de dictadura. John Hopewell ha señalado que el devenir de la Transición política, en este sentido, tuvo su claro correlato en el cine nacional:

Satisfecha la necesidad de cumplir deberes políticos por la llegada de la democracia y relajadas las presiones administrativas, las posturas cinematográficas se diversificaron, se adoptaron actitudes más específicas e identificables con los partidos que poblaban el espectro político desde la extrema derecha hasta la extrema izquierda o se tendió a abandonar la cinematografía política a fin de dar cuenta de los costes personales del Franquismo y de las limitaciones del cambio social en la era posfranquista.<sup>1</sup>

---

1 John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 280.

La transición del cine español cristaliza, según este autor, entre los años 1976 y 1978<sup>2</sup>, en el transcurso de un periodo marcado por la reciente muerte de Franco, la abolición de la censura<sup>3</sup>, la crisis estructural del sector<sup>4</sup> y la progresiva expansión de la tradición del cine liberal, en sus distintos grados de disidencia al régimen<sup>5</sup>, en un contexto de *praxis* cinematográfica enormemente poliédrica ligada a la confluencia de distintas generaciones de cineastas de filiación

---

2 Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce segmentan el proceso en tres periodos denominados «Posfranquismo» (1974-1976), «Transición democrática» (1977-1982) y «Democracia» (1983-), similares al «Tardofranquismo», «Reforma» y «Democracia», propuestos por José Enrique Monterde.

Javier HERNANDEZ y Pablo PÉREZ, *Voces en la niebla. El cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 18.

3 No debemos olvidar que la industria del cine no logró zafarse fácilmente de la mordaza de la censura. La orden del Ministerio de Información y Turismo de febrero de 1976 proclamó la abolición de la censura previa de guiones a la que seguirían la regulación general de la libertad de expresión con el Real Decreto-Ley de abril de 1977 y el Real Decreto del 11 de noviembre que certificaría el fin de la censura cinematográfica.

4 Una crisis que ha de ser entendida como culminación de un conjunto de factores desfavorables al desarrollo de la industria nacional. No olvidemos que una de las consecuencias más inmediatas de la abolición de la censura en 1977 fue la autorización masiva de películas extranjeras prohibidas durante el Franquismo contra las que el cine nacional, que por otra parte apenas se distribuía fuera de España, no pudo competir. El descenso en taquilla de las producciones españolas junto con el notable incremento de los costes de producción condujo a que a finales de los años 70 la supervivencia del cine español dependiera totalmente de las subvenciones estatales.

John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 285.

5 Como característica de este periodo Hopewell destaca la amplificación y diversificación de la tradición del cine liberal de oposición al régimen del «Posfranquismo», una tradición que se retrotrae a las películas antifranquistas de Juan Antonio Bardem durante los años 50 y que terminaría por institucionalizarse con la cinematografía de los años 80.

Para rastrear las coordenadas cinematográficas de la tradición liberal del cine español de oposición véase: John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, *opus cit.*, p. 97-100.

ideológica y cinematográfica enormemente dispares y, cómo no, a las complejidades de la coyuntura sociopolítica del país.

Es sabido que el proceso de transición que condujo de los últimos estertores del régimen de Franco a la consolidación plena de la democracia española no estimularía una renovación reseñable del cine nacional que, no lo olvidemos, aún habría de permanecer bajo el estricto control de la censura hasta bien entrado el año 1977. La producción cinematográfica de este periodo se caracteriza, más bien, por la diversificación de un conjunto amplificado de propuestas, en cuanto a temáticas, estilos, géneros y tendencias ideológicas condicionado por los avatares de una época convulsa y repleta de incertidumbres. En tanto que expresión inequívoca de las inquietudes y sueños colectivos de una nación en un momento de encrucijada social y política, el cine español de los años 70, como señalan Javier Hernández y Pablo Pérez, aparece atravesado, en este sentido, por una paulatina «ampliación de lo decible» en un clima de «tambaleante libertad»<sup>6</sup> en el que, como destaca Carlos Heredero, «todavía no resulta posible afrontar esos referentes de manera directa, sin símbolos, mediaciones o subterfugios parabólicos»<sup>7</sup>.

En la frontera entre el Franquismo y el Posfranquismo cabe destacar una tendencia, un «frente común cinematográfico» de carácter marcadamente metafórico<sup>8</sup> y a menudo ligado a algunos cineastas procedentes de la tradición del Nuevo Cine español, que entre 1973 y 1976 diegetiza las secuelas y heridas emocionales provocadas por la dictadura. Durante el periodo de agonía de Franco, dos películas rodadas justo antes de su muerte se erigen como baluarte de ese cine disidente: *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura y *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, ambas realizadas en un momento crucial al que Manuel Gutiérrez Aragón, en alusión a la fecha en que escribió el guion de *Furtivos*, se referiría como una «encrucijada crítica,

---

6 Javier HERNÁNDEZ y Pablo PÉREZ, *Voces en la niebla. El Cine durante la Transición española (1973-1982)*, opus cit., p.15.

7 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, p. 66.

8 *Ibid.*, p. 67.

ese confuso punto de la historia, situado entre los meses anteriores y posteriores a la muerte de Franco»<sup>9</sup>.

No es casual, por tanto, que ambos relatos apunten al resquebrajamiento de la autoridad patriarcal en un momento de incertidumbre política para ahondar en la factura emocional dejada por el Franquismo recurriendo nada menos que al parricidio como *leitmotiv* narrativo central de su disidencia ideológica al régimen, es decir, como signo de su deseo «de matar al padre»; y que lo hagan apelando a una dramaturgia edípica que explota las convenciones del melodrama familiar en tanto que forma congénita de expresión de las tensiones de los ideales de género en el marco de la célula familiar articulada como representación alegórica del régimen franquista. Marsha Kinder ha explorado en profundidad la especificidad y riqueza de las narrativas edípicas en el cine español de la Dictadura y del Posfranquismo, es decir, los modos en que la diegetización y puesta en escena de los conflictos edípicos y sus virtuales trasgresiones en el seno de la institución patriarcal de la familia se articulan como metáforas políticas del régimen<sup>10</sup>. En dichas narrativas, como sugiere esta autora, el parricidio a menudo comparece nada menos que como forma de expresión sintomática de una rebelión contra la autoridad patriarcal y la figura arquetípica del padre<sup>11</sup>.

Rodada en los meses que precedieron a la muerte de Franco, «en el vértice decisivo de una época de transición»<sup>12</sup>, *Furtivos*, cuarto largometraje de José Luis Borau como director y la primera de sus colaboraciones con Manuel Gutiérrez Aragón, se convierte así en una

---

9 John HOPEWELL, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, *opus cit.*, p. 101.

10 Marsha KINDER, *Blood Cinema (The Reconstruction of National Identity in Spain)*, Berkeley, University of California Press, 1993.

11 En la configuración familiar de ambos filmes los protagonistas aparecen caracterizados como víctimas parricidas de esa autoridad patriarcal encarnada, metafóricamente, en las figuras abyectas de un padre autoritario y de una madre castradora respectivamente. El crimen parricida, según esta autora, puede ser implementado tanto por la hija, como sucede en *Cría cuervos*, como por el hijo, como en *Furtivos*.

12 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 67.

de las primeras películas de tránsito hacia el Posfranquismo. Se trata de una producción íntegramente gestionada por el cineasta a través de su productora El Imán, retenida durante meses por la junta de censura que trataría de someterla a una mutilación que exigía el corte de aproximadamente 40 planos y terminaría convirtiéndose en baluarte de la lucha por la libertad de expresión gracias a la perseverancia de Borau, quien consiguió que la película, finalmente, fuera autorizada con ajustes menores para competir en el Festival de cine de San Sebastián, alzándose con la preciada Concha de Oro. Afortunadamente, el penoso tránsito de la película hasta su estreno desembocó en una proyección avalada por el éxito de taquilla y los sendos premios cosechados que rebasó las fronteras nacionales<sup>13</sup> y demostró que el cineasta, a pesar de todo, le había ganado la batalla a la censura.

#### UN DRAMA RURAL

En este contexto de efervescencia, *Furtivos*, puntualiza Jesús González Requena, se adhiere a un momento de pujanza del drama rural en el cine español de los años 70 en el que destaca la proliferación de una veta temática que, significativamente, reflexiona sobre los entrecruzamientos entre el campo y la ciudad y, fundamentalmente,

---

13 Además de alzarse con la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián el filme obtuvo el galardón de Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana y el Ticket de Oro a la película más comercial por ostentar el mérito de ser la película más taquillera del cine español durante mucho tiempo con una recaudación de 260 millones. Asimismo, obtuvo los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor película, mejor director, mejor guion original (Borau y Manuel Gutiérrez Aragón), mejor fotografía (Luis Cuadrado) y mejor actriz (Lola Gaos); Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor película y mejor fotografía; Hugo de Bronce en el Festival de Chicago; Premio a la mejor película en el Festival de Cartagena de Indias; Premio a la mejor película de la Asociación de Críticos de Barcelona. La película fue reclamada por sendos Festivales internacionales como los de Londres, San Francisco, Nueva Delhi, Teherán, Viena, Bruselas, Sidney y Melbourne, entre otros.

«sobre la erosión mutua de los ámbitos en que ambos se entrecruzan ásperamente»<sup>14</sup>. En *Furtivos*, añade, «la admirable construcción plástica del film responde a la combinación hostil de los objetos, los colores y las texturas del campo y de la ciudad en una erosión mutua que explica lo esencial del drama de sus personajes».

Lo que delimita los contornos de este género es, según este autor, una ausencia de fuerzas mediadoras que puedan atenuar la violencia del conflicto dramático ligada a un hábitat rural primario. El drama rural se caracteriza, precisamente:

por un registro dramático muy tensado a través de la activación de los puntos de vista encontrados y más agresivos del conflicto dramático. Evidentemente, la aspereza y la violencia de estas fuerzas agresivas encuentran un ámbito —y una escenografía— idónea en el contexto rural, entendido éste como recio, primario y carente de elementos sociales mediadores que puedan suavizar o sofisticar los choques de las fuerzas antagónicas.<sup>15</sup>

Cabe puntualizar que este hábitat, como señala Requena, construye su imaginario en torno a la polarización entre la ciudad y el campo: «Evidentemente, se perfila aquí un concepto de la sociedad rural definido por la ciudad [...] Y también un arquetipo que se caracteriza, esencialmente, por su oposición a la imagen que la ciudad posee de sí misma»<sup>16</sup>. El autor establece un cuadro de categorías binarias que delimitan las características de este arquetipo: la ciudad como espacio de mediación y transformación social, historicidad, dinamismo social, liberalismo, progreso, caracteres sofisticados...; y el mundo rural como un espacio en el que la mediación y transformación social brillan por su ausencia, un espacio marcado por la ahistoricidad, la inflexibilidad, el conservadurismo, el atavismo, el

---

14 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», *El campo en el cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1988, p. 13-27.

15 *Ibid.*, p. 16.

16 *Ibid.*

inmovilismo y los caracteres primarios. Un arquetipo, en suma, que se constituye como «espejo invertido de lo urbano, un instrumento idóneo a través del cual la ciudad se afirma por contraste»<sup>17</sup>.

En tanto que género ligado a la construcción de un espacio rural que se articula en torno al imaginario de un pasado atávico, el drama rural español presenta otra característica determinante:

la presencia de un código moral y de costumbres rígido e inflexible cuya violación —real o aparente— es acusada socialmente como la transgresión de un tabú que amenaza al conjunto social. Se trata, pues, de una estructura que articula tres factores elementales: 1) Un código rígido que contiene un tabú (sexual). 2) Una transgresión real o aparente del tabú. 3) Una publicitación de la transgresión que conduce a una intervención del cuerpo social en el conflicto dramático.<sup>18</sup>

Significativamente, puntualiza Requena<sup>19</sup>, *Furtivos* manifiesta en su despliegue narrativo la flagrante ausencia de uno de estos rasgos decisivos del drama rural, el de la publicidad de la transgresión del tabú sexual y la consiguiente intervención del cuerpo social en el conflicto dramático. De ahí que, como en un perverso juego de dominó, la trasgresión del tabú sexual —el incesto materno-filial— en el filme, se dirima, precisamente, mediante la trasgresión de otro tabú innombrable: el matricidio. En ausencia de esa mediación, como sugiere este autor, el drama se nos presenta con especial virulencia haciendo del odio su registro emotivo dominante:

el odio que sustenta y genera las agresiones de las fuerzas narrativas en conflicto y que orienta la focalización del mismo, un odio áspero, no matizado, letal —y fascinante— que, por efecto de la rigidez misma del código y de la ausencia de dispositivos mediadores, tenderá a alcanzar al conjunto del cuerpo social y a

---

17 *Ibid.*, p. 17.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 23.

manifestarse con extremada violencia. El atavismo y, a la vez, la opacidad de este odio, que alcanza el estatuto de una pasión primaria, de una pulsión [...] constituye, sin duda, la fuerza telúrica que alimenta el género.<sup>20</sup>

Es sabido que el germen del proyecto de *Furtivos* procedía del deseo de José Luis Borau de rodar una película que transcurriese en un bosque y que tuviera a Lola Gaos como protagonista central, una actriz que en su personaje de Saturna en *Tristana* (Luis Buñuel, 1969) había impresionado mucho al cineasta:

Yo tenía dos ideas claras. Quería hacer una película con Lola Gaos y que además fuera sobre un bosque [...] La idea del bosque respondía a ese atavismo histórico que tiende a identificar el ideal de España con un bosque continuado, y conectaba con la pretensión de hacer algo que fuera muy español [...] La interpretación de la actriz en *Tristana* me había impresionado y recordaba que su personaje en aquel film se llamaba Saturna. Pensando después en el cuadro de Goya, surgió la imagen de Saturno devorando a su hijo y, de ahí, la idea de «Saturna devorando moral y sexualmente» a su hijo dentro de un bosque. Ese fue el arranque de la película.<sup>21</sup>

En la confluencia entre esos dos ejes del relato, un espacio rural atávico y primitivo articulado como hábitat natural de una figura femenina de raigambre mitológica —matriarca devoradora e inequívoca versión andrógina del dios romano—, se gesta el drama edípico familiar que nos cuenta la historia de Martina y su hijo Ángel, el alimañero furtivo, una historia de incesto en un rincón perdido del bosque de España. En el desarrollo de la dramaturgia, el paraíso edípico de la madre pronto se verá alterado cuando en uno de sus viajes a la ciudad Ángel conozca a Milagros, una menor recién fugada de un reformatorio de monjas de la que se enamorará perdidamente, y

---

20 *Ibid.*, p. 17-18.

21 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 345.

le ofrezca cobijo en la casa familiar. Con la llegada de la furtiva<sup>22</sup> la madre será desplazada de la alcoba del hijo que terminará por contraer matrimonio con Milagros para evitar así que la guardia civil la capture y la devuelva a la ciudad. Presa de los celos, Martina se deshace brutalmente de su rival y engaña a su hijo diciéndole que la joven se ha escapado con su antiguo novio el Cuquí, un delincuente también fugado y buscado por la guardia civil. Cuando Ángel, finalmente, descubre el terrible crimen, acompaña a su madre a la iglesia para que se confiese y la injusticia arrodillada sobre un prado nevado en medio del bosque.

Decíamos que el terrible acto matricida de Ángel al final del relato ha de considerarse, más allá del ámbito de la célula familiar, es decir, como acto final de venganza contra el incesto materno, en su dimensión social y metafórica, esto es, como rebelión contra la autoridad patriarcal del régimen franquista. Después de todo, la flagrante ausencia del padre en el relato, como sugiere Marsha Kinder, convierte al personaje de Martina, en tanto que madre represiva y andrógina, dotada de sendos atributos masculinos<sup>23</sup> y notables reminiscencias de la categorización psicoanalítica de la mujer fálica<sup>24</sup>,

---

22 De sobra está decir que todos los personajes que habitan el relato son furtivos, una condición que se presenta como metáfora de la realidad social de España durante la dictadura. Borau confiesa que: «Siempre había querido hacer una película de gente escondida. Pero no de gente oculta en una cueva, sino sobre esas personas que esconden sus vidas [...] Rehúyen expresar su sensibilidad, su forma de pensar, sus ideas más íntimas y también sus placeres. Ese tipo de gente que vive como metida entre hojarasca siempre me ha atraído mucho.», Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 346.

23 Martina aparece caracterizada como una mujer ruda y soez, de aspecto andrógino, modales toscos, y con la voz ronca como la de un hombre. Cuando el gobernador presenta a su madre de leche ante su séquito de cazadores les dice mientras se abrazan: «Siempre nos hemos querido mucho. De niño no había quien me arrancara de ella», a lo que ella, ante la perplejidad de los hombres, responde: «¡Así me dejaste, mamón!».

24 En el discurso freudiano la madre fálica constituye una categoría previa al descubrimiento de la diferencia sexual por parte del infante. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis recuerdan que en el sentido estrictamente psicoanalítico la mujer fálica se categoriza como una: «Mujer fantaseadamente provista de un

en encarnación de la autoridad paterna. Peter William Evans ha destacado, con acierto, que el poster de la película diseñado por Iván Zulueta condensa, de forma ejemplar, la representación de la figura materna en su versión más terrorífica y abyecta, como una imagen de pesadilla, una máscara del horror femenino conectada al esqueleto de un torso que se cierne como una bestia depredadora —como Saturna a punto de devorar a su hijo— sobre su vástago indefenso<sup>25</sup>. Como señala este autor Martina encarnaría, a todas luces, lo que Barbara Creed ha categorizado como el estereotipo misógino de lo «monstruoso femenino» en el cine<sup>26</sup>, una representación de la madre/mujer castradora que, no lo olvidemos, está culturalmente ligada a la construcción psicoanalítica y falocéntrica de la imagen materna como sede de la ansiedad de castración masculina<sup>27</sup>. El *super-ego*<sup>28</sup> materno, en este sentido, actuaría sobre Ángel como catalizador de lo

---

falo. Esta imagen puede adoptar dos formas principales, según que la mujer se encuentre representada, ya sea como portadora de un falo externo o de un atributo fálico, ya sea como conservando en su interior el falo masculino» aunque «la expresión “mujer fálica” se utiliza, a menudo, en sentido figurado, para calificar a una mujer que presenta rasgos de carácter supuestamente masculinos, por ejemplo, una mujer autoritaria», Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 135.

25 Peter WILLIAM EVANS «Furtivos (Borau, 1975): My Mother, my Lover», Peter WILLIAM EVANS (ed.), *Spanish Cinema (The Auteurist Tradition)*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 115-127.

26 Para una revisión profunda de esta categoría y su proliferación en el cine véase: Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.

27 No debemos olvidar que en la archiconocida dramaturgia edípica del discurso psicoanalítico, fundado en el problema de la diferencia sexual, la figura materna es aterradora no solo porque está castrada, sino porque amenaza con la castración del varón.

28 Se trata de «Una de las instancias de la personalidad [...] su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo [...] Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales». Jean LAPLANCHE y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis, opus cit.*, p. 419.

que Marsha Kinder ha categorizado como el síndrome de los niños de Franco, una representación de la infancia en el cine de la dictadura que toma cuerpo también en personajes adultos infantilizados y sexualmente sometidos en el contexto de la célula familiar entendida como microcosmos y metáfora de la violencia y perversión del Estado<sup>29</sup>. En palabras de esa autora, *Furtivos* presenta, en este sentido, «la más poderosa interpretación de la tragedia de los niños victimizados y homicidas de Franco [...] se trata de una escalofriante dramatización de la cadena de brutalidad que pasa de la autoridad al sujeto, del depredador a la presa, y del progenitor al hijo»<sup>30</sup>.

Cabe recalcar que si atendemos a esa dimensión metafórica del relato, las configuraciones edípicas, de raigambre profunda, de esta novela familiar<sup>31</sup>, se articulan como síntoma de las tensiones de los ideales de género en un momento crucial de la historia de España que evidencia el resquebrajamiento de un régimen patriarcal al borde del derrumbe. En su análisis histórico feminista del Franquismo, Aurora Morcillo ha abordado un estudio exhaustivo de la relación simbólica entre el Estado dictatorial de Franco y el cuerpo alegórico femenino de la nación, recurriendo a la deconstrucción metafórica de las imágenes sexuadas en el discurso político del régimen desde el primer periodo autárquico de la dictadura hasta los años finales de aperturismo<sup>32</sup>. La autora ha diseccionado de forma pormenorizada la construcción de la metáfora franquista de la nación sexuada: «El concepto de “nación” se transmuta en la figura física de una “mujer” con todas las cualidades que se le asocian: maternidad,

---

29 Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, Vol. 8, n.º 2, 1983, p. 57-77.

30 *Ibid.*, p. 71. La traducción es propia.

31 «Expresión creada por Freud para designar fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos [...] Tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo». Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis, opus cit.*, p. 257.

32 Aurora Morcillo, *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2015.

vulnerabilidad, fertilidad...»<sup>33</sup>. Una metáfora biológica de la nación en la que los cuerpos de las mujeres vendrían a desempeñar un papel central en el imaginario político del régimen.

En *Furtivos*, la perversión y violencia de la célula familiar, en tanto que representación metafórica del Estado franquista y su podredumbre moral, se articula, como venimos diciendo, en torno a la figura central de Martina, caracterizada, en los términos ya descritos, como un personaje que condensa, a todas luces, la fractura y perversión de la metáfora franquista de la nación sexuada en un momento crítico para el discurso de género del régimen. La trasmutación del concepto de «nación», como sugiere Morcillo, en la figura física de una «mujer» —con las cualidades asociadas del ideario franquista— se encarna aquí en una figura andrógina y ruda —emblemática inequívoca y perverso de la madre patria<sup>34</sup>— que, por vía del incesto materno-filial, no solo distorsiona y pervierte la más preciada de las virtudes femeninas del Franquismo<sup>35</sup>, sino que, en ausencia del padre<sup>36</sup>, usurpa plenamente las funciones de la autoridad patriarcal.

---

33 *Ibid.*, p. 8.

34 En palabras de Morcillo: «Entendida en términos literales, la idea de la madre patria viene a ser el continente de la esencia de la nación española —con una semántica aparentemente hermafrodita, que apunta a que en el despliegue del destino de España habrá de engendrarse por la suma de lo femenino y lo masculino—, mater y pater». En esa concepción orgánica o biológica de la nación, el control del cuerpo de las mujeres desempeñará un papel central en el imaginario político constituyéndose como la clave del «biopoder» del régimen. *Ibid.*, p. 89.

35 La maternidad es, sin duda, uno de los pilares sobre los que se construye el ideal femenino del franquismo. En palabras de Aurora Morcillo: «En la Nueva España franquista, el cuerpo femenino quedó transformado en el continente y vector que precisaba la reconstrucción nacional. Se convirtió a las mujeres en depositarias de un objetivo nacional —el de que fueran madres—, entendiéndose que debían entregarse a él por tratarse de su cometido natural: procrear para la patria.» *Ibid.* p. 88.

36 Tampoco debemos olvidar que el régimen franquista prescribía el matrimonio, además de la maternidad, como el destino ineludible de las mujeres.

La construcción de lo femenino-monstruoso<sup>37</sup> en el relato apunta, en este sentido, a una distorsión perversa de la metáfora sexual de la nación que de la mano de un conjunto de flagrantes trasgresiones edípicas —disfunción de la Ley del padre<sup>38</sup>, usurpación femenina y resistencia materna a la renuncia del hijo...— se configura como síntoma inequívoco del resquebrajamiento de la autoridad patriarcal del régimen en un momento de profunda incertidumbre política.

El control disciplinario de los cuerpos de las mujeres al servicio de los ideales nacionales y católicos del Franquismo fue especialmente significativo durante el periodo de transición de la autarquía al consumismo con el objeto de poner freno a los cambios económicos y sociales que progresivamente fueron amenazando y debilitando el ideal de feminidad del régimen<sup>39</sup>. Como señala Aurora Morcillo los años 50 y 60 fueron testigo del

nacimiento de una mujer nueva, moderna y más occidental: una consumidora consciente de su sexualidad que no teme afirmarse positivamente frente a la doctrina oficial de la auténtica femineidad católica [...] La masculina imagen oficial del Estado iría enmudeciendo poco a poco conforme la de la piadosa y obediente mujer católica fuera dando paso a la figura de la consumidora rebelde, despreocupada y sexualmente intrépida.<sup>40</sup>

---

37 Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, *opus cit.*

38 En la red de configuraciones edípicas del relato, la figura del gobernador, en tanto que encarnación paródica del Caudillo, apunta, sin duda, en esa dirección. Como señala Penelope Gilliat, se trata de «Un hombre pueril y revestido con gafas, una bufanda de rayas y un bigote recargado que trata a Martina con la posesividad sexual de un bebé que golpea en la bandeja de su trona para que le sirvan más gachas de avena». La traducción es propia. Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, *opus cit.*, p. 75.

39 AURORA MORCILLO, *En cuerpo y alma (Ser mujer en tiempos de Franco)*, *opus cit.*, p. 8.

40 *Ibid.*, p. 9-10.

El personaje de Milagros apunta, inequívocamente, al advenimiento de esa nueva mujer moderna y sexualmente activa ligada al ecosistema urbano, un ideal de feminidad que colisiona frontalmente con el ideal femenino de la doctrina franquista.

No es casual que el filme comience, precisamente, con una escena de seducción en la que la joven Milagros no duda en recurrir a su sexualidad para obtener lo que, en su situación de furtiva recién escapada de un reformatorio de monjas, más necesita: comida, ropa y un techo bajo el que cobijarse. Su presa, Ángel, caerá en la trampa femenina sin ninguna resistencia en el mismo instante en que se nos presenta como el alimañero furtivo. La desenvoltura de Milagros en el arte de la sexualidad femenina quedará sellada cuando, tras pasar la noche con Ángel en una pensión de la ciudad, y ante la petición de este para que se fugue con él, le confiese que su encuentro no ha tenido más objeto que el de un intercambio de mercancías: «Bueno, adiós y gracias por todo. Tú me has hecho un favor a mí y yo otro a ti. Estamos en paz». La franqueza de Milagros, en cualquier caso, no parece estar reñida con el interés puesto que enseguida accede a la invitación y los jóvenes furtivos abandonan la ciudad para emprender la huida hacia el bosque.

A partir de este momento, el grueso de la acción se traslada a un entorno que se articula como versión siniestra de la metáfora franquista de «el ideal de España» como un «bosque continuado», una «trasposición metafórica de la España franquista, oficialmente “pacificada” pero convulsa y sangrienta en su interior»<sup>41</sup>. Lejos de esa visión idílica, el brillante trabajo de puesta en escena de Borau presenta ese espacio como un ecosistema salvaje habitado por depredadores. La alargada sombra del cuento de hadas sobre dos niños perdidos en un bosque custodiado por una malvada bruja que ha de ser derrotada<sup>42</sup> se proyecta sobre ese espacio telúrico y salvaje, configurado como el hábitat natural de Martina.

---

41 Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta) opus cit.*, p. 454.

42 El cuento de hadas evocado es, claro está, Hansel y Gretel en el que un padre débil es persuadido por una madrastra perversa a abandonar a sus hijos en el

No es casual que el bosque se nos presente, por primera vez, bajo su mirada escrutadora, como contrapunto indiscutible del ecosistema urbano, mediante una sucesión de planos que recalcan la elevada ubicación de la protagonista en el espacio: Un plano de situación del bosque con la mujer de espaldas —ataviada con el debido atuendo de campo—, mirando al valle, junto a su perro; primer plano de su rostro preocupado; contraplano, notablemente picado —desde el punto de vista de la protagonista—, del autobús que se aproxima por la carretera al fondo del valle; nuevo primer plano de su rostro cada vez más impaciente; y nuevo contrapicado, ya más próximo, del autobús que se acerca y del que, a juzgar por la expresión de fastidio que muestra en el siguiente primer plano, no asoma quien ella espera —su hijo Ángel—. Este conjunto de planos no solo incide en la simbiosis entre el personaje y el paisaje, sino que, por analogía, equipara su mirada —apuntalada por la planificación y la elevada posición de la figura femenina en el espacio— con el punto de vista de los primeros planos cenitales que al inicio del filme nos brindaban una imagen, a vista de pájaro, de la ciudad. Si en aquella ocasión la mirada omnisciente desplegada sobre el espacio urbano no era atribuible a ningún personaje<sup>43</sup>, sino que se articulaba como metáfora del dispositivo de vigilancia y control del Estado franquista, en ésta lo que domina es el punto de vista de Martina<sup>44</sup>, una mirada escrutadora que organiza la escena anticipando la vigilancia y control que tratará de desplegar sobre su hijo Ángel.

---

bosque donde topan con una malvada bruja —reduplicación de la madrastracuya casa hecha de dulce tratan de comer. La niña, finalmente, se enfrenta a la bruja que trataba de devorar al niño y acaba con ella. El impulso matricida, también aquí, se convierte en el motor narrativo del relato. Carlos HEREDERO, *José Luis Borau (Teoría y práctica de un cineasta)*, *opus cit.*, p. 454.

43 Es lo que Gérard Genette categoriza como la «focalización cero» del relato. Gérard GENETTE, *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 244.

44 Es lo que Genette categoriza como «focalización interna». *Ibid.*, p. 245.

## CONCLUSIÓN

De sobra está decir que la colisión entre estos dos ecosistemas se articula como resonancia indiscutible de la pugna entre Milagros y Martina, los dos ideales de feminidad de los que venimos hablando. Si el personaje de Milagros irrumpía, al comienzo del filme, en el bullicio del mercado urbano, como furtiva recién fugada de un reformatorio custodiado por monjas —como el conejo que, aprovechando el caos de la persecución del Cuqui, se daba a la fuga—, Martina hace su primera aparición en medio del silencio y la «paz» del bosque, apostada sobre el extenso valle que yace a sus pies, como dueña y señora de un territorio salvaje sin domesticar. A juzgar por su habilidad en el rastreo y camuflaje de las trampas colocadas por el aliñero furtivo también ella se nos presenta como una depredadora curtida en el bosque. Pero en la escena notable en que Milagros irrumpe abruptamente en su espacio con el vestido ceñido que Ángel le ha comprado en el mercado de la ciudad, el personaje de Martina se nos mostrará, mediante un plano medio que la retrata mirando con hostilidad a la amenaza que se cierne en el fuera de campo, como si ya hubiera caído en desgracia, presa de una depredadora advenediza. El contraplano, en notable contrapicado, que le sigue pondrá el acento en la superioridad de Milagros que, erguida y amenazante sobre la boca del molino, le devuelve la mirada sin demasiado reparo.

La irrupción de la joven en ese ecosistema rural, como emblema inequívoco del nuevo modelo de feminidad que trata de abrirse paso en un momento crucial que apunta, como decíamos, al resquebrajamiento de la autoridad patriarcal del régimen amenazando la supervivencia de los valores femeninos de la doctrina franquista, desatará una espiral de violencia que encuentra en la salvaje caza furtiva del bosque su metáfora perfecta<sup>45</sup>. A partir de ahí, ya lo sabemos,

---

45 Agustín Sánchez Vidal recuerda que la caza constituye una de las metáforas más visibles del filme. La brutal matanza de animales presagia los actos de barbarie entre humanos —el asesinato de Milagros, la matanza de Martina y el virtual suicidio de Ángel— que se perpetrarán en el fuera de campo. Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1990, p. 125.

ambas mujeres correrán el mismo destino, terrible e ineludible, que la loba malherida en la trampa que Martina captura y arrastra hasta el molino de la casa familiar donde será encadenada, maltratada y a la postre, brutalmente asesinada<sup>46</sup>.

---

46 Marsha Kinder señala con acierto que, aunque la brutal matanza de la loba a manos de Martina tras ser despachada de la habitación conyugal, presagia el posterior asesinato de la joven, la suerte del animal, también representa el destino de la figura materna. Marsha KINDER, «The Children of Franco in the New Spanish Cinema», *Quarterly Review of Film Studies*, *opus cit.*, p. 73.



DE URBANITA A CAMPESINO  
UN VIAJE CON MOCHILA Y POCO MÁS

---

*Carmen Valero-Garcés*  
Universidad de Alcalá, Madrid.  
Grupo FITISPos y GIECO



## LA UNIÓN EUROPEA Y LA DESPOBLACIÓN RURAL

La Unión Europea ha servido durante décadas (y todavía sirve) de atractivo para la inmigración, una inmigración que prefería las zonas urbanas. Paralelamente se ha ido produciendo una emigración de los habitantes de las zonas rurales a las urbanas, sobre todo en Europa Occidental y Centro-oriental, donde un gran número de emigrantes abandonó las zonas rurales en el siglo xx en respuesta a los factores de atracción como mejores oportunidades de empleo en otros sectores, salarios relativamente más altos en sus propios países, y mejores condiciones de vida que emigrando al extranjero<sup>1</sup>.

En consecuencia, tras décadas de fuerte emigración y debilitamiento del sistema demográfico, algunas zonas rurales de Europa sufren una intensa despoblación que genera un grave problema socioeconómico: el desarrollo económico se ve afectado por el envejecimiento de la población dado que en estas zonas rurales se cuenta con una menor tasa de capital humano dado que la población en edad de trabajar —y de tener hijos— tiende a irse a los municipios urbanos.

---

1 J. BAŃSKI, «Diferencias espaciales en los procesos de transformación que tienen lugar en las zonas rurales de Europa centro-oriental», *Tres décadas de transformación en el campo de Europa centro-oriental*, 2019, p. 3-19.

Factores como la disminución de la demanda de mano de obra agrícola, el escaso crecimiento de la industria en las zonas rurales y la falta o escasa existencia servicios e infraestructuras (sanidad, educación y transporte) también contribuyeron a este fenómeno de desplazamiento hacia las zonas urbanas.

Este proceso de larga duración que viene evolucionando desde las últimas décadas del siglo xx necesita, según los expertos, de acciones coordinadas para detener y revertir el desequilibrio rural frente al urbano. Una de estas acciones es, por ejemplo, mejorar la accesibilidad de los municipios a la red de carreteras para su desarrollo y la dinámica demográfica. En este sentido, en 2013 la Unión Europea (EU) adoptó un Reglamento sobre la red transeuropea de transporte (RTE-T), que introdujo los conceptos de red «global» y red «básica» de la RTE-T. La red global, que deberá estar terminada en 2050, tiene por objeto garantizar la accesibilidad y conectividad de todas las regiones de la UE. La red principal, que deberá estar terminada en 2030, incluye las partes de la red global que revisten mayor importancia estratégica e implica conectar a zona rurales con urbanas dentro de cada país miembro<sup>2</sup>.

Este impulso al desarrollo de las comunicaciones va acompañado, de algún modo, de otro fenómeno reciente: la llegada a zonas rurales despobladas de inmigrantes, convirtiéndose este hecho en una de las posibles soluciones para paliar los problemas de despoblamiento. La inmigración extranjera se ha convertido, pues, en un elemento fundamental para la revitalización demográfica de los núcleos rurales en los países del sur de Europa, especialmente en las zonas menos dinámicas y que más han sufrido la despoblación.

Los inmigrantes han sido los verdaderos protagonistas de la repoblación rural en la primera década del siglo XXI, un fenómeno que hay que analizar dado que hay diferencias sustanciales. En general, se observa una presencia relativa mayor de inmigrantes en los municipios rurales más grandes, que actúan como cabeceras comarcales y

---

2 SETTLE, Desequilibrios demográficos en Europa: retos de la concentración urbana frente a la despoblación rural. Ref: 620414-EPP-1-2020-1-ES-EPPJMO-PROJECT-Newsletter 4.

tienen economías más diversificadas, mayor oferta de viviendas, mejores comunicaciones y estándares más elevados de servicios públicos; y una presencia baja en los pequeños municipios donde las infraestructuras y oportunidades de trabajo y desarrollo son menores, si bien su presencia es estratégica para el futuro del pueblo. La crisis económica de 2008 interrumpió bruscamente este proceso de repoblación, que inició una breve recuperación en 2018 para volver a sumergirse en una nueva crisis con el COVID 19 y sucesivas crisis, y cuyos efectos están aún por valorar. Este proceso ha llamado la atención de académicos y políticos y se ha abierto un nuevo campo de investigación en torno a la distribución espacial de los inmigrantes en las zonas rurales, las razones de su llegada, las dificultades y facilidades encontradas en la sociedad de acogida, las implicaciones para los inmigrantes y su influencia en el diseño de políticas. El resultado es una creciente y variada literatura de libros y números monográficos en revistas académicas<sup>3</sup>.

En las páginas que siguen abordaremos esta cuestión centrándonos en España.

#### LA ESPAÑA URBANA, LA ESPAÑA RURAL Y LA ESPAÑA VACIADA

España sigue la tendencia mundial de aglutinar el mayor índice de población en centros urbanos. En cuanto a la España rural, comparte también con otros países del sur y este de Europa una serie de características ya comentadas en el apartado anterior. Así, durante la última década del siglo xx y primera del siglo xxi, España asistió

- 
- 3 G. HUGO, R. MORÉN-ALEGRET, «International migration to non-metropolitan areas of high income countries: editorial introduction», *Population, Space and Place*, n.º 6 (2008), 473-477. DOI: 10.1002/psp.516.  
 D. MASSEY (ed.), *New Faces in New Places. The New Geography of American Immigration*, New York Russell, Sage Foundation, 2008.  
 M. WULFF, T. CARTER, R. VINEBERG, «Attracting new arrivals to smaller cities and rural communities: findings from Australia, Canada and New Zealand», *Journal of International Migration and Integration*, n.º 2 (2008), p. 119-124.  
 B. JENTSCH, M. SIMARD (eds.), *International Migration and Rural Areas. Cross-National Comparative Perspectives*, Farnham, Ashgate, 2009.

a la llegada de un gran contingente de población inmigrante. Entre 1998 y 2008 la población nacida en el extranjero y residente en España pasó de un 2,9 % de la población al 13,2 %. En apenas 10 años, y de manera vertiginosa, España, tradicional país de emigración, pasa a situarse a la par de los tradicionales países de inmigración, como Francia o Alemania. Aunque son los núcleos urbanos y las grandes áreas metropolitanas las que concentran la mayor proporción de población inmigrante, estos flujos afectan también de manera significativa a las áreas rurales, debido a la elevada implicación de los inmigrantes en sectores como la agricultura, la construcción o los servicios de proximidad. Son numerosos los estudios que demuestran el interés por este fenómeno<sup>4</sup>.

La inmigración procedente de América Latina, África, Europa del Este y, en menor medida, de Asia, aumentó enormemente en los primeros años del siglo XXI, y España se convirtió en un destino prioritario de Europa que atraía a los inmigrantes. Las oportunidades en la agricultura, el turismo y la construcción y el crecimiento económico constante en estos (y otros) sectores generó una demanda creciente y flexible de mano de obra internacional. Estos sectores ofrecían abundancia de empleos temporales y a tiempo parciales, y altos niveles de actividad fuera de la formal.

---

4 C. MENDOZA, *Labour Immigration in Southern Europe. African Employment in Iberian Labour Markets*, Ashgate, Aldershot, 2003.

M. MUÑOZ, M. GALLEGOS, D. VILLEGAS, *Trabajadores inmigrantes en la construcción y en la agricultura*, Toledo, CCOO, Castilla-La Mancha, 2005.

C. KASIMIS, «Survival and expansion: migrants in rural Greek regions», *Population, Space and Place*, n.º 6 (2008) p. 511—524, DOI: 10.1002/psp.513.

J. ARANGO, «Del boom a la crisis: la inmigración en España en la primera década del siglo XXI», en F. Matia, (Coord.), *Crisis e Inmigración. Reflexiones interdisciplinarias sobre la Inmigración en España*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2012, p. 23-55.

L. CAMARERO, R. SAMPEDRO, J. OLIVA, «Trayectorias ocupacionales y residenciales de los inmigrantes extranjeros en las áreas rurales españolas», *Sociología del Trabajo*, 77 (2013), 69-91.

L. CAMARERO, R. SAMPEDRO, «La inmigración dinamiza la España rural» (12/2020) <<https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/-/la-inmigración-dinamiza-l-espanya-rural>>.

Esta ola migratoria, de carácter básicamente laboral afecta a todos los países del sur de Europa y se diferencia de otras anteriores por la diversidad geográfica y cultural de los migrantes, por el considerable nivel de empleo informal y por la coexistencia de los flujos migratorios con tasas significativas de desempleo en la población autóctona<sup>5</sup>.

Los nuevos pobladores que van a llegar a las áreas rurales españolas son muy diferentes a los residentes extranjeros que ya en décadas anteriores se habían ido asentando en los pueblos de la costa mediterránea, las comunidades autónomas insulares de Baleares y Canarias o en algunas zonas de montaña o del interior peninsular con especial atractivo turístico. Estos residentes eran fundamentalmente personas del centro y norte de Europa que se instalaban una vez terminada su vida laboral en zonas donde en ocasiones habían pasado sus vacaciones con anterioridad.

Entre los inmigrantes que se dirigen al medio rural, se observan también dos tendencias: una mayoría que prefiere poblaciones rurales próximas a zonas urbanas y una minoría que se dirige a zonas del interior y de montaña de España donde el éxodo rural es aún más intenso y que se le conoce con el nombre de la España vaciada o vacía.

En definitiva, se observan tres tendencias en la población inmigrante a la hora de elegir destino: urbana, rural y vaciada. Dejando a un lado la España urbana, y centrándonos en la España rural, las provincias con mayor población de inmigrantes rurales se sitúan predominantemente en el este, y en la provincia de Madrid y sus vecinos inmediatos. Son zonas que ofrecían abundantes oportunidades de empleo antes de la crisis de 2008. Esta inmigración masiva a las zonas rurales contribuyó a reducir la despoblación. De hecho, la tendencia demográfica se invirtió en algunas zonas, que empezaron no sólo a retener sino también a ganar población tras décadas de descenso constante<sup>6</sup>.

---

5 R. KING, «Southern Europe in the changing global map of migration», R. KING, G. LAZARIDIS, C. TSARDANIDIS (Eds.), *Eldorado or fortress? Migration in southern Europe*, Basingstoke, Macmillan, 2000, p. 3-26.

6 J. J. DOLADO, P. VÁZQUEZ, Los efectos económicos y las políticas de la inmigración: panorámica y reflexiones. In *Ensayos sobre los efectos económicos de la inmigración en España*, Madrid, FEDEA, 2007, p. 6-25.

Los municipios con más éxito hasta ahora también parecen estar bien posicionados para mantener un crecimiento demográfico a largo plazo. ya que su tamaño medio y grande suelen estar asociadas a economías fuertes y diversificadas, mayores reservas de vivienda y buenas comunicaciones, todo lo cual aumenta su atractivo. Además los inmigrantes que se asientan en esas zonas suelen ser jóvenes, en periodo reproductivo. Sin embargo, como apuntan algunos estudios<sup>7</sup>, la inmigración también intensificó la inferioridad numérica de las mujeres en esas mismas zonas, y algunas de las inmigrantes extranjeras muestran una mayor movilidad y gran propensión a la deslocalización

Hay otras provincias o zonas más interiores donde el éxodo rural y el declive socioeconómico es más intenso: la España vaciada. Dicho término se refiere, en general, a esos territorios que han venido perdiendo progresivamente población, desde mediados del siglo xx y continuado en el xxi, afectados por políticas económicas y estructurales que han facilitado el desequilibrio territorial, la concentración de la población en grandes urbes y determinadas áreas geográficas y han provocado el declive de dichos territorios perdiendo masivamente personas, servicios, infraestructuras y oportunidades laborales. Son pocos los inmigrantes que van llegando aun a estas zonas, pero su efecto, aunque a bajo ritmo, parece haber sido positivo. Sin embargo, en un contexto más amplio de rápido descenso, la permanencia a largo plazo en las zonas rurales, sobre todo de la España vaciada, no está garantizada.

---

C. AMUEDO-DORANTES, S. DE LA RICA, «“Immigrants” responsiveness to labor market conditions and their impact on regional unemployment disparities: evidence from Spain», *SERIEs: Journal of the Spanish Economic Association*, n.º 4 (2010), p. 387—407.

L. ROSERO-BIXBY, T. CASTRO-MARTÍN, D. REHER, M. SÁNCHEZ-DOMÍNGUEZ, «Estimating the number of immigrants in Spain: an indirect method based on births and fertility rates» *Population-E* n.º 3-4 (2011), p. 543-560.

- 7 COLLANTES, F., PINILLA, V., SÁEZ, L. & SILVESTRE, J., «Reducing Depopulation in Rural Spain: The Impact of Immigration», *Population, Space and Place*, n.º 7 (2014), p. 606-621. <<http://dx.doi.org/10.1002/psp.1797>>.

Los expertos señalan tres aspectos a tener en cuenta. En primer lugar, teniendo en cuenta las características de los destinos elegidos por los inmigrantes, deberían desarrollarse políticas a nivel local para tratar de responder a las necesidades reales de la zona y favorecer su incorporación a la sociedad. En segundo lugar, las medidas existentes deben profundizar en la integración y facilitar el establecimiento de vínculos con las zonas de acogida, ayudar con la reagrupación familiar y el acceso a la vivienda y la sanidad, y promover acciones para la integración y relaciones más profundas con los habitantes de la zona. Por último, las estrategias de desarrollo regional que promuevan, por ejemplo, mejores comunicaciones y servicios públicos que puedan incentivar nuevos asentamientos de inmigrantes, especialmente en las zonas más despobladas, alejadas de las zonas en las que ya se concentra un gran número de inmigrantes.

Camarero y Sampedro<sup>8</sup>, en esa misma línea, opinan que, de cara a la supervivencia de los núcleos rurales, el principal problema no es únicamente la cuestión del despoblamiento sino los desequilibrios sociodemográficos que este genera. Dentro del paisaje despoblado no hay apenas niños, muy pocos jóvenes y muchos ancianos de edad elevada. El panorama de desequilibrio se hace más intenso si tenemos en cuenta que el éxodo rural también ha sido selectivo por sexo; han emigrado con mayor intensidad las jóvenes que los jóvenes. El impacto del despoblamiento ha sido envejecimiento y masculinización

Al éxodo rural de la población autóctona a las ciudades, se ha producido, lo que Camarero et al.<sup>9</sup> llaman una fuerte desagrarización de las áreas rurales. Se ha reducido de forma drástica la población agraria y la agricultura familiar ha dado paso a una agricultura industrial. Todo este cambio socioeconómico es posible por el incremento

---

8 L. CAMARERO, F. CRUZ, M. GONZÁLEZ, J. DEL PINO, J. OLIVA & R. SAMPEDRO, *La población rural en España. De los desequilibrios a la sostenibilidad social*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2009.

9 L. CAMARERO, «Trabajadores del campo y familias de la tierra. Instantáneas de la desagrarización», *Ager*, n.º 23 (2017), p. 163-195. <<http://dx.doi.org/10.4422/ager.2017.01>>.

de la movilidad y de la conformación de mercados laborales extralocales de modo que se observa un volumen creciente de trabajadores que se desplazan diariamente de los núcleos rurales hacia los centros comarcales y urbanos para trabajar.

Esta tendencia se revirtió con la crisis de 2008, y como indican estos autores, hay zonas (por ejemplo, el medio rural castellano y leonés) que pierde población inmigrante desde entonces, población que en su mayor parte no abandona el país, sino que se traslada a áreas urbanas. Es además diversa. Existen grupos con muy diferente perfil social, pautas de asentamiento territorial, modelos de inserción laboral, y estrategias familiares diferentes de migración. Al igual que en Europa, la crisis del 2008 supuso un parón, en el 2018 se observó una cierta recuperación demográfica del medio rural en los municipios españoles de menos de 10.000 habitantes; la crisis del COVID 19 trunco tal fenómeno y está por ver lo que ocurrirá en el futuro dado que la forma en que la crisis afecta a los distintos perfiles de población rural es también diferente, como veremos más adelante.

Son muchos los estudios a distintos niveles y sobre diversos aspectos de la inmigración en las zonas rurales que sugieren la importancia del papel de los inmigrantes en el sostenimiento de estas comunidades<sup>10</sup>.

---

10 P. PUMARES, A. GARCÍA, A. ASENSIO, *La movilidad laboral y geográfica de la población inmigrante*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2006.

R. Morén-Alegret, «Ruralphilia and Urbophobia versus Urbophilia and Ruralphobia? Lessons from immigrant integration processes in small towns and rural areas in Spain», *Population, Space and Place*, n.º 6 (2008), p. 537—552. DOI: 10.1002/psp.516.

S. ROQUER, J. BLAY, «Del éxodo rural a la inmigración extranjera: el papel de la población extranjera en la recuperación demográfica de las zonas rurales españolas (1996-2006)», *Scripta Nova*, n.º 129 (2008).

L. LÓPEZ TRIGAL, «La desigual distribución de la inmigración en España. Una exploración en las regiones interiores y atlánticas peninsulares», GARCÍA ROCA J., LACOMBA J. (eds), *La inmigración en la sociedad española. Una radiografía multidisciplinar*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2008, p. 93-112.

J. BAYONA, F. GIL, «Is foreign immigration the solution to rural depopulation?», *Sociologia Ruralis*, n.º 1 (2013), p. 26-51. <<http://dx.doi.org/10.1111/j.14679523.2012.00577.x>>.

## LA POBLACIÓN INMIGRANTE EN EL MEDIO RURAL

Tras una serie de consideraciones generales sobre la inmigración en España, en este apartado vamos a analizar las características de dicha población y algunas propuestas surgidas de la investigación para lograr esa sostenibilidad y arraigo de la población en el medio rural.

Ya se ha comentado que hay dos tipos de situaciones en relación al asentamiento de la población inmigrante en el ámbito rural. Por un lado, la población inmigrante tiende a concentrarse en municipios de tamaño medio, centros comarcales con unas economías más diversificadas, una mayor oferta de viviendas, buenas comunicaciones y unos mejores estándares de servicios públicos, contribuyendo a hacer más evidente el abandono de los núcleos más pequeños y aislados. Es el caso de las áreas rurales del sur y el levante español o zonas cercanas a los grandes centros urbanos de Madrid y Barcelona, donde hay mayor oferta de mercados de trabajos agrarios que sustentan una agricultura altamente industrializada y dirigida a los mercados internacionales. Estos enclaves urbanos son los que más se benefician claramente de ese renacimiento rural.

Por otro lado, están los inmigrantes que se dirigen a las áreas rurales montañosas y del interior y norte peninsular —la España vaciada—, donde se les ve como pobladores, como agentes de revitalización demográfica, social y económica de pequeños municipios amenazados por un declive demográfico secular. Suelen ser trabajos vinculados a la agricultura —poco apetecibles para la población local y que operan con un alto nivel de informalidad—, y se consideran este trabajo y lugar de residencia como un primer estadio en la trayectoria migratoria, de forma que el abandono de la agricultura y el medio rural se asociarían con el deseo de movilidad y progreso social que acompaña a todo proyecto migratorio<sup>11</sup>.

---

11 S. ROQUER, J. BLAY, «Del éxodo rural a la inmigración extranjera: el papel de la población extranjera en la recuperación demográfica de las zonas rurales españolas (1996-2006)», *opus cit.*, p. 26-51.

S. SÁNCHEZ-FLORES, I. ROYO, J. LACOMBA, E. MARÍN, C. BENLLOCH, «Mujeres inmigrantes emprendedoras en el medio rural. Factor para la sostenibilidad

La crisis económica global que estalla en el año 2008 supone, como se ha comentado, una paralización drástica de este proceso de repoblación rural que se refleja en años posteriores en la disminución de llegadas de nuevos inmigrantes y en la marcha de aquellos que no han podido mantener o conseguir un empleo y han agotado las ayudas públicas o los apoyos familiares que les permitirían resistir a la espera de un cambio de ciclo económico<sup>12</sup>.

En esta misma línea está por ver la influencia de la pandemia COVID 19. Por ahora, los últimos datos pre-pandemia muestran una tendencia divergente en el comportamiento de la población por su origen: mientras parece que, una vez que la crisis económica ha tocado fondo, la población extranjera recupera poco a poco su presencia en las áreas rurales, la población autóctona las sigue abandonando, si bien hay también un tímido repunten tras la pandemia.

Dos factores son relevantes a la hora de analizar la experiencia e identidad de los inmigrantes: el empleo y la educación<sup>13</sup>. En cuanto al empleo, se observan tres características importantes entre los inmigrantes según su origen:

---

económica y social de las áreas rurales en la Comunidad Valenciana». *Ager*, n.º 16 (2014), p. 69-109. <<http://dx.doi.org/10.4422/ager.2013.05>>.

M. SORONELLAS, Y. BODOQUE, J. BLAY, S. ROQUER, R. TORRENS, «Inmigrar a la Cataluña rural. Contextos de ruralidad e itinerarios migratorios de mujeres extranjeras hacia pequeños municipios», *Ager*, n.º 16 (2014), p. 111-148. <<http://dx.doi.org/10.4422/ager.2014.01>>.

L. SÁEZ, M. AYUDA, V. PINILLA, «Pasividad autonómica y activismo local frente a la despoblación en España: el caso de Aragón analizado desde la Economía Política», *Ager*, n.º 21 (2016), p. 11-41. <<http://dx.doi.org/10.4422/ager.2016.04>>.

12 F. TORRES PÉREZ, E. GADEA, «Inserción laboral de los inmigrantes, estructura etno-fragmentada y crisis económica. El caso del Campo de Cartagena (Murcia)», *Sociología del Trabajo*, n.º 69 (2010), p. 61-81.

F. TORRES PÉREZ, «Crisis y estrategias de los inmigrantes en España: el acento latino», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 106-107 (2014), p. 215-236.

13 L. CAMARERO, R. SAMPEDRO, *opus cit.*

- \* La implicación mucho más intensa de la población marroquí, búlgara y rumana en la agricultura, frente a la implicación mucho más reducida de colombianos y ecuatorianos.
- \* La existencia de una clara división del trabajo según género entre la población marroquí, colombiana y ecuatoriana, de forma que el empleo en la agricultura y construcción contrasta con el empleo femenino en el sector servicios.
- \* Una mayor implicación de ambos, hombres y mujeres, de las poblaciones del Este de Europa en la agricultura, pauta que sugiere la existencia de un tipo de empleo agrario realizado en grupos familiares, frente a modelos más individualizados de inserción laboral.

En cuanto a la educación, los datos indican que el nivel educativo de los inmigrantes marroquíes es considerablemente menor que el de las personas procedentes de América Latina o de Europa del Este, lo que seguramente condiciona fuertemente sus oportunidades laborales, si bien hay que tener también en cuenta que las diferentes oportunidades para disfrutar de una situación de seguridad jurídica y administrativa en España en el caso de poseer la condición de ciudadanos de la Unión Europea, como es el caso de búlgaros y rumanos, por ejemplo; o la mayor facilidad para acceder a la nacionalidad española para los inmigrantes procedentes de los países de la América Latina. A ello hay que añadir la diferente percepción que la población local tiene sobre la población inmigrante, siendo, por ejemplo, los estereotipos negativos más frecuentemente asociados a los inmigrantes de origen magrebí, con un religión y cultura más distante de la europea que a otros grupos.

Otro punto importante a tener en cuenta para garantizar la sostenibilidad demográfica y socioeconómica de las áreas rurales y lograr retener e integrar a esta nueva población es, sin duda, la capacidad de la población autóctona para gestionar esa llegada. Son varios los argumentos que exponen los expertos:

- \* Razones políticas o de índole mediática como la «cercanía cultural» —un concepto especialmente difuso y engañoso—, dado que, por

ejemplo, los marroquíes son los que más arraigo muestran en el medio rural más despoblado:

- \* La concepción de la población inmigrante como un mero recurso laboral cuya permanencia está en relación directa con su implicación en los trabajos que la población autóctona no está en posición o disposición de realizar.
- \* La forma en que los inmigrantes vinculan sus proyectos migratorios con la formación de sus hogares y familias, y las pautas de empleo sobre las que se organiza la supervivencia individual y familiar.

En cuanto a este punto hay estudios<sup>14</sup> que revelan ciertas estrategias familiares de migración que parecen favorecer la permanencia de los inmigrantes en las áreas rurales, en concreto aquéllas que proponen la reagrupación de familias transnacionales hasta que la posición del pionero masculino se ha consolidado —más propia de la población marroquí—, y aquéllas que se vinculan al matrimonio de mujeres inmigrantes con hombres españoles, presente especialmente en las poblaciones de origen latinoamericano. Estas dos estrategias familiares aparecen vinculadas a unas pautas de empleo claramente especializadas por género, en las que las mujeres están prácticamente ausentes de la agricultura, dedicándose mayoritariamente a actividades terciarias. Son migraciones con modelos progresivos de asentamiento familiar que han resultado ser los modelos que producen mayor arraigo.

Por el contrario, en modelos migratorios familiares con una elevada implicación de hombres y mujeres en las actividades agrarias —como suele ocurrir con las poblaciones procedentes del Este de Europa— la permanencia es más débil y suelen ser más vulnerables frente a los efectos de la crisis. Son migraciones nomádicas, familias que varían su residencia en función de las coyunturas económicas. Son además comparativamente poco resilientes, por la baja especialización tanto interna que desarrollan sus miembros como externa en la diversificación de modelos de actividad.

---

14 *Ibid.*

Es difícil valorar el efecto que la pandemia y las sucesivas crisis- incluida la más reciente con la guerra en Ucrania- tendrán sobre el arraigo definitivo de esta población en áreas rurales. Por ahora, los datos solo indican que ha supuesto un golpe importante para combatir el desequilibrio demográfico y contribuir a la sostenibilidad socioeconómica.

Todo ello puede resumirse en tres puntos:

- \* La inmigración impulsa la recuperación demográfica de la España rural, abriéndose a nuevos lugares y a nuevos mercados laborales, no únicamente a los cercanos a las regiones del litoral mediterráneo, sino que se amplían a territorios del interior más despoblados y convirtiéndose en el principal antídoto contra el envejecimiento y la preservación de la actividad en la España rural.
- \* La inmigración rejuvenece el medio rural. Los inmigrantes vienen con edades que facilitan tener hijos, y, asimismo, estas familias arriban con hijos menores o tienen la intención de solicitar la reagrupación familiar.
- \* La España rural vaciada está en proceso de transformación a causa de la procedencia y las características de los nuevos residentes. El origen geográfico y cultural de estos nuevos pobladores es variado, con un porcentaje significativo de extranjeros y jóvenes, lo cual hace que el medio rural sea más diverso y cosmopolita, diversidad que se opone al imaginario rural de población inmóvil, permanente y local.

#### INMIGRANTES, ESPAÑA VACIADA Y DESAFÍOS

Para comprobar esta realidad siguen algunos ejemplos de inmigrantes que han llegado a la España rural, y más concretamente a la España vaciada, donde su presencia es más visible pero también más necesaria.

Antes de ello conviene volver a las conclusiones de las investigaciones citadas. Todas coinciden en que el mejor remedio para frenar el declive rural es la construcción de comunidades acogedoras,

así como incentivar el carácter cosmopolita de las nuevas generaciones rurales. Las palabras de Cándido Marquesan<sup>15</sup> en *El Periódico de Aragón* así lo indican cuando se lamenta de su propia condición de persona que ha contribuido al éxodo rural:

[...] Termino con acto de autculpabilidad extrapolable a otros muchos turolenses. Nos quejamos amargamente del despoblamiento de nuestra provincia, paradigma de la España vaciada, pero muchos hemos huido de ella despavoridos. Pero ¿qué sería de ella sin los inmigrantes? ¿Cuántas escuelas, tiendas o bares, como centros de convivencia, habrían cerrado sin ellos? ¿Los valoramos o...?

Lucía Tolosa<sup>16</sup> ofrece testimonios de los propios migrantes: Traoré es un joven originario de Malí que llegó a Canarias de forma irregular con la idea de forjarse un futuro en España. Ahora tiene 28 y trabaja de ganadero en un pueblo de Cáceres, tras pasar por centros de acogida. Traoré, como él dice, ha rehecho su vida y ha pasado de la inmigración irregular a la azada y los animales en lo que supone una renovación generacional en el despoblado medio rural.

Youssef Ourouss tiene 24 años, llegó de forma regular a Guadalajara con 10 años con su familia. Trabaja desde los 16 en el cultivo del espárrago y sueña con abrir su propio negocio. Es musulmán y agradece que su jefe le facilite las cosas durante el Ramadán.

Mohamed Galmi cumplió 15 años a bordo de una patera que le transportaba de Tánger a Algeciras. El joven lo rememora como una pesadilla lejana, pero ahora se siente integrado en España, trabaja en un huerto en una pequeña población malagueña al que llama su hogar. Le gusta la vida en el campo. Su jefe, un chef dueño de un

---

15 C. MARQUESAN, «Inmigración. España vaciada», *El Periódico de Aragón* (27/12/2021) <<https://www.elperiodicodearagon.com/opinion/2021/02/12/inmigracion-espana-vaciada-46461673.html>>.

16 L. TOLOSA, «La juventud migrante renueva la España rural despoblada», *EL País* (18/10/2021) <<https://elpais.com/espana/2021-09-18/la-juventud-migrante-renueva-la-espana-rural-despoblada.html>>.

restaurante en la zona de Ronda, está encantado con el chaval por su buena voluntad y critica que los prejuicios con los migrantes son un lastre. Galmi destaca la importancia de tejer lazos con otros migrantes y pone el ejemplo de Kamal Benjadim, de su misma edad, con quien comparte vivienda que les facilita su patrón, el cual está seguro del valor de estos jóvenes en cualquier negocio donde les den una oportunidad: «El futuro nos pasará factura como no actuemos bien y despreciemos el potencial de los jóvenes migrantes», dice.

Salma Amine, de 38 años, llegó a España en 2014. Esta joven de origen marroquí decidió establecerse con su marido y sus dos hijos en un pequeño municipio de Badajoz. Amine desea que sus hijos puedan conseguir un empleo en el mundo agrario dentro de unos años.

Hay testimonios menos optimistas. Sana Tamaraoucht, marroquí de 32 años, llegó ilusionada a un pequeño pueblo de Valladolid con 19 gracias a la ayuda de un amigo de su familia pero nunca se ha sentido integrada. La mujer lleva 13 años trabajando en una quesería y lo compagina con su trabajo parcial en ganadería, vive con su marido, también migrante, al que conoció en la quesería y los dos hijos que tienen en común, pero sigue echando de menos a su familia y solo pide con rabia que «sus niños» tengan una vida «tan buena como los españoles».

Hay también proyectos e iniciativas en marcha en la dirección recomendada por expertos de crear comunidades acogedoras que tengan en cuenta todos los componen la sociedad.

*El Proyecto de Integración de Familias Inmigrantes en zonas rurales despobladas, Nuevos Senderos* de CEPAIM<sup>17</sup> es una de esas iniciativas. El objetivo prioritario es la integración de familias inmigrantes en zonas rurales (especialmente, aquellas que sufren procesos de despoblamiento). El Proyecto consta de varias fases, cuya duración y orden

---

17 CEPAIM. El Proyecto de Integración de Familias Inmigrantes en zonas rurales despobladas, Nuevos Senderos. <<https://www.cepaim.org/publicacion/integracion-de-familias-inmigrantes-en-zonas-rurales-despobladas-guia-metodologica-nuevos-senderos>>.

puede alterarse en función de cada situación específica y de las siguientes características:

- \* La adaptabilidad a cada situación (tanto de las familias como de los municipios).
- \* La suficiente flexibilidad para cambiar el ritmo y la secuencia de las fases a seguir.
- \* La capacidad para evaluarse a sí mismo a través de la observación de sus propios resultados y poder proponer nuevos cursos de acción en ese caso.

El Proyecto se presenta como un modelo de intervención y guía metodológica de Buena Práctica, cuya aplicación conlleva los siguientes criterios:

- \* Produce un impacto social positivo, medible y prolongado en el tiempo tanto en las unidades familiares insertadas como en los municipios rurales con problemas de despoblamiento.
- \* Da lugar a la participación de las propias personas implicadas en su proceso de integración, así como a la responsabilidad por parte de la sociedad de acogida en relación con sus funciones de integración social.
- \* Da lugar a la creación y fortalecimiento de vínculos comunitarios.
- \* Tiene en cuenta la perspectiva de género.
- \* Da lugar al cuestionamiento de enfoques tradicionales de intervención frente a la exclusión social, ya que se basa en itinerarios de integración con unidades familiares, cubriendo de forma integral todos los aspectos a tener en cuenta.
- \* Plantea un enfoque multidimensional e interdisciplinar.

- \* Estimula la innovación y optimización en el aprovechamiento de los recursos.
- \* Hace primar los objetivos cualitativos sobre los cuantitativos.
- \* Cuenta con instrumentos de evaluación del impacto de su intervención sobre las personas beneficiadas.
- \* Promueve la implicación de un gran número de agentes clave (administraciones públicas locales y autonómicas, empresarios, sindicatos, otras entidades sin ánimo de lucro, escuelas, centros de salud, comunidad de vecinos y vecinas, etc.).

Según CEPAIM, la experiencia *Proyecto de Integración de Familias Inmigrantes en zonas rurales despobladas, Nuevos Senderos*, viene demostrando la importancia de realizar las actuaciones siguiendo unos protocolos que cumplen cinco funciones importantes:

- \* Operativizar las acciones con el fin de hacerlas más prácticas y funcionales. Con el paso del tiempo, los protocolos agilizan las intervenciones y vuelven la tarea más fácil.
- \* Dejar constancia de las acciones por escrito con el fin de llevar un control por parte de todo el equipo de trabajo, poder contrastarlas y debatirlas en común.
- \* Dejar constancia de las debilidades, amenazas, fortalezas y oportunidades de cada una de las partes, al mismo tiempo que conocer cuáles son las responsabilidades de cada cual. Esto evita malentendidos y conflictos futuros.
- \* Poder evaluar el Proyecto en cada una de sus fases.
- \* Facilitar la tarea de transferibilidad del Proyecto a otras zonas, con otro personal laboral y con otros agentes de intervención.

Otras iniciativas son, por ejemplo, el *Proyecto Arraigo*, en cuya página leemos:

Es un puente entre el mundo rural y las personas que viven en entornos urbanos y quieren realizar un cambio de vida. Nuestra misión consiste en acompañar y asesorar, por un lado, a personas y emprendedores que buscan ese cambio, y, por otro, a ayuntamientos y otras entidades rurales en su estrategia de desarrollo atrayendo a nuevos pobladores y apoyando el bienestar de su pueblo o comarca. El resultado de esta unión es la creación de nuevas oportunidades y el desarrollo sostenible de los pueblos.

Se trata de un proyecto en el que la población migrante también tendría cabida (*Proyecto Arraigo*)<sup>18</sup>.

La *Organización España Vacuada*<sup>19</sup> es otra iniciativa que busca la inclusión que podría integrar en sus motivaciones el apoyo a la población migrante. Su principal objetivo, según indican en el sitio web, es luchar por corregir un modelo de desarrollo que se considera erróneo, injusto y asimétrico, implantado en España desde mediados de los años 50 del siglo pasado y que ha dejado atrás pueblos, comarcas y pequeñas y medianas ciudades, víctimas del olvido o del desinterés y que en la actualidad acusan graves problemas de despoblación, envejecimiento, carencia de oportunidades, dificultades de acceso a los servicios básicos, falta de dinamismo económico, que llegan incluso a amenazar su supervivencia.

En sus propias palabras:

[La España Vacuada.org] Somos la reacción a la ausencia de una verdadera política de vertebración territorial, porque muchos territorios ya no disponen de más tiempo. (...) Queremos que ser pocos no reste derechos. Queremos que exista una auténtica igualdad de oportunidades y servicios que garantice el derecho a poder elegir dónde vivir.

---

18 Proyecto Arraigo <<https://proyectoarraigo.es>>.

19 La Organización España Vacuada <<https://españavacuada.org>>.

Una búsqueda en internet de términos como «éxodo rural», «España vaciada» o «despoblamiento rural» nos da un elevado y creciente número de entradas y noticias sobre iniciativas en marcha. Sin embargo, existe cierto acuerdo en que es necesaria la acción política, llegando a hablar de «cuestión de estado». En esta línea se situaría el paquete de 130 medidas repartidas en diez líneas de actuación aprobadas por el gobierno en marzo de 2021 en el marco del *Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia* para hacer frente al reto demográfico y garantizar el desarrollo del medio rural<sup>20</sup>.

Con este Plan el gobierno busca mejorar la vertebración territorial de España, eliminar la brecha urbano-rural e impulsar actuaciones sobre el territorio para reactivar las zonas más afectadas por las urgencias del reto demográfico. El diagnóstico del plan identifica problemas como la masculinización del territorio, la falta de oportunidades para las mujeres en el medio rural, la carga femenina en materia de economía de los cuidados y la violencia de género como elementos de intervención prioritaria, problemas que hemos ido desgranando en las páginas anteriores con respecto a la población inmigrante, la cual no se le menciona en ningún apartado. Únicamente en la medida o Eje7: Refuerzo de los servicios públicos e impulso de la descentralización, Apartado 7.4. Planes operativos orientados a problemáticas específicas, en su descripción se menciona por primera y última vez en todo el documento a los inmigrantes. Leemos:

Poner en marcha planes operativos orientados a las problemáticas específicas de seguridad, existentes en estas zonas y relacionadas con sus principales motores económicos. Adaptación de otros planes de carácter general a las características propias de estas zonas, priorizando la atención sobre los planes de acción para la protección de los colectivos más sensibles o desfavorecidos (sobre mujeres, menores, mayores e inmigrantes —delitos de odio).

---

20 MITECO, *Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia* <<https://www.miteco.gob.es/es/reto-demografico/temas/medidas-reto-demografico>>.

## CONCLUSIONES

La llegada de inmigrantes de origen extranjero supone una transformación importante del paisaje social y del imaginario colectivo. Su presencia en el ámbito rural quiebra la tradicional homogeneidad social y cultural vinculada a la vida rural y contribuye a frenar el éxodo rural.

Que la permanencia se convierta en arraigo depende de que esas necesidades sean percibidas y satisfechas por las autoridades y las comunidades locales. Las políticas tendentes a compensar las desigualdades sociales ligadas al territorio tienen sin duda un papel fundamental en la repoblación rural. Las tendencias más recientes muestran un comportamiento divergente en el proceso de despoblamiento/repoblamiento. La población de origen extranjero ha salido menos y ha vuelto antes a las áreas rurales. Por el contrario, la población autóctona ha intensificado su salida desde los pequeños municipios. A ello debemos añadir que la crisis ha conseguido reducir los desequilibrios demográficos de partida de las poblaciones extranjeras mientras que continúan acentuándose los desequilibrios demográficos de las poblaciones autóctonas. Estas constataciones nos llevan ante un nuevo e inesperado escenario sobre el que plantear el despoblamiento.

La gestión de la diversidad se perfila ahora como uno de los grandes retos ligados a la sostenibilidad social de las áreas rurales. Y esta gestión debería abordarse desde el convencimiento de que la diversidad es hoy por hoy uno de los grandes activos del medio rural, un activo que solo podrá mostrar su verdadera potencialidad desde una clara y rotunda apuesta por la cohesión social

Garantizar la permanencia de la población de inmigrantes en las zonas rurales exige implicaciones políticas que lleven al diseño de políticas locales basadas en un conocimiento profundo de la realidad y aportando soluciones viables más allá de la agricultura una vez que los inmigrantes empiecen a incorporarse en la sociedad de acogida.

En definitiva, la España rural está en proceso de transformación, no solo por la llegada de población migrante, sino también por el retorno de algunos habitantes que en su día dejaron el medio rural,

o por la toma progresiva —aún incipiente— de conciencia del valor de lo rural por un aparte de la sociedad y la política.

Los efectos a medio y largo plazo de esta nueva composición poblacional son y serán sustanciales. Hoy por hoy, los habitantes rurales son pocos, pero diversos y cosmopolitas, con diversos orígenes y culturas. Son jóvenes o familias que contribuyen a paliar el déficit demográfico y suponen un capital social y económico que hay que escuchar y tener muy en cuenta en cualquier política pública o iniciativa privada de desarrollo. Y también cuando se trate de repensar y fomentar la innovación social, así como las estrategias educativas y de formación en estos territorios.

La población de origen extranjero está todavía ausente del imaginario social sobre el medio rural, pero es seguro que ganará protagonismo porque es, hoy por hoy, un elemento clave en la sostenibilidad de la España rural. La pandemia ha contribuido a tomar conciencia de la importante contribución de la población foránea para garantizar la producción agrícola en algunas zonas y la vida de algunos pueblos.

Esperemos que siga adelante y que los inmigrantes que lleguen a los pueblos, con frecuencia, con UNA SIMPLE MOCHILA Y POCO MÁS encuentren un modo de vida digno que les permita a ellos y sus familias integrarse de modo pleno y sentirse parte de esa España vaciada de la que son parte fundamental.



LO IRRISORIO ANTROPOCENO, EN *SIN NOTICIAS DE GURB*  
(EDUARDO MENDOZA, 1991)

---

*Inès Guégo Rivalan*  
Lycée Jules Verne, Cergy-le-Haut  
CRIIA / Université Paris Nanterre



A lo largo del siglo xx la ciudad fue protagonista de diferentes novelas u obras poéticas<sup>1</sup>, en las huellas de James Joyce, primer exponente europeo del *city writing*<sup>2</sup> moderno con *Dubliners* (1914) y *Ulysses* (1918 y 1920), novelas ambientadas en Dublín. De esta manera, el tratamiento de la temática de la ciudad acompañó la evolución del posicionamiento social respecto a los espacios urbanos, y no es de extrañar la orientación que fue tomando, a veces de manera inconsciente, hacia la emergencia de una problemática eco-poética. En España fue el caso de Barcelona, ciudad predilecta tanto de Eduardo Mendoza, autor de *La ciudad de los prodigios* (1986) y de *Sin noticias de Gurb* (1991) como de otros autores<sup>3</sup>. A lo largo del tiempo

- 
- 1 John Dos Passos ambientó en Nueva-York su novela *Manhattan Transfer* (1925) y Alfred Döblin describió los bajos fondos del Berlín de los años 1925-1930 en *Berlin Alexanderplatz*, (1929). Son de mencionar las relaciones particulares entre Franz Kafka y Praga, Fernando Pessoa y Lisboa o Miguel de Unamuno y Salamanca. Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972) o Beatriz Sarlo (2009) en *La ciudad vista*, siguen tejiendo la relación literaria con la ciudad.
  - 2 El término lo acuñó Lawrence BUELL en *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1996). El escritor americano Henry David Thoreau (1817-1862) es autor de la novela fundadora y emblemática del género literario del *nature writing*, *Walden; or, Life in the Woods*, que se publicó en 1854.
  - 3 Carmen Laforet, Juan Marsé, Enrique Vila Matas, Carlos Ruiz Zafón, Ignacio Martínez de Pisón, Carlos Zanón, Fernando Gamboa...

evolucionó el enfoque hasta orientarse hacia la crítica de las políticas urbanas, como se observa en una novela policíaca como *El verdugo de Gaudí: el asesino de la Pedrera*<sup>4</sup>. Así, paulatinamente, la temática de la ciudad se ha unido a la emergencia de una problemática ecocrítica.

Al presentar la Barcelona preolímpica, ciudad radiografiada por la mirada extraña y ficticia de un extraterrestre en un momento clave de su desarrollo, *Sin noticias de Gurb* brinda una interesante oportunidad para confrontar el concepto de *ecocríticismo* (movimiento de crítica literaria que reúne las obras que encierran las semillas de una problemática ecológica) con la literatura de la España contemporánea. A continuación, se tratará de ver cómo en *Sin noticias de Gurb* el trabajo literario articulado en torno a la descentralización extraterrestre reinventa la mirada novelesca que echa el autor a una ciudad de Barcelona en plena mutación económica en vísperas de los Juegos Olímpicos de 1992, proponiendo una focalización imaginaria, renovada y original, en el modelo antropoceno<sup>5</sup>.

Primero, cabe interrogar el posible posicionamiento del escritor como *nature* o *city writer* y la respuesta pasa por el examen de la índole de la mirada proyectada sobre la ciudad por la voz narrativa. Como recuerdan Blanc, Chartier y Pughe, es preciso diferenciar la temática de la novela de su escritura que permite la descentralización:

El concepto de descentralización —descentralización, por ejemplo, de un pensamiento demasiado antropocéntrico— parece en efecto atañer a la esencia del trabajo ecológico de la literatura en la medida en que no limita este último a un período determinado,

---

4 Aro SAINZ DE LA MAZA, *El verdugo de Gaudí: el asesino de la Pedrera*, Madrid, RBA, 2012.

5 Antropoceno: término acuñado en el año 2000 por Paul Crutzen, ganador del premio Nobel de química (1995). Remite a la nueva era geológica en la cual la humanidad es llamada a vivir después del Holoceno, término usado desde 1867 para designar el segundo y último período geológico pos glacial del Cuaternario, todavía actual en la historia terrestre, que se extiende en los últimos 12000 últimos años. El término Antropoceno lo propuso parte de la comunidad científica para suceder o reemplazar al Holoceno por el significativo impacto global de las actividades humanas sobre los ecosistemas terrestres.

a un estilo, a una temática o a un género, sino que enfatiza la necesidad de reinventar continuamente las maneras por las cuales la naturaleza humana se inscribe en la naturaleza no humana [...]»<sup>6</sup>.

Eso lleva a considerar que existen verdaderos ecosistemas literarios en los textos, los cuales, muchas veces, dan acceso a la naturaleza humana por medio de una mirada geo-descentrada que asimismo reconfigura el enfoque sobre el mundo que nos rodea.

Espacio cultural por antonomasia, pero siempre articulada con la naturaleza y lo vivo, la ciudad de Barcelona y la representación que se da de ella sugiere que bien existe en *Sin noticias de Gurb* una focal ecosistémica extraterrestre, y hasta un biotopo literario *alienígena-descentrado* que se manifiesta en el cuaderno de bitácora del extraterrestre. Es revelador el estudio de las relaciones entre literatura y entorno urbano, así como de la ciudad y de su diversidad aleatoria en el marco de sus estructuras estables, con el lenguaje e idiolecto que cada uno usa para expresar su experiencia con ella valiéndose de las constancias estructurales y gramáticas del habla. La experiencia física de la ciudad cobra forma, antes que en la misma materialidad del lenguaje, en una focalización que se podría calificar de *alienígena*, la cual provoca en el lector un sentimiento de extrañeza.

## EL *UBI SUNT* URBANO

En la novela, se busca a Gurb como se espera a Godot en el teatro de Samuel Beckett, y entre renglones, el extraterrestre expresa una nostalgia de la ciudad ideal. Primero, el contacto con la ciudad física acondiciona las deambulaciones del amigo de Gurb, el cual decide pasearse de un modo muy sencillo por Barcelona: «Día 11: 16.55 Reanudo la búsqueda de Gurb por el único método que conozco:

---

6 Nathalie BLANC, Denis CHARTIER, Thomas PUGHE, *Littérature et écologie: vers une écopoétique*, Presses de Sciences Po | « Écologie & politique », 2008/2 N°36 (15-28), p. 23 <<https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm>> [disponible 23/01/22]. La traducción de las citas es de la autora del artículo.

patearme las calles»<sup>7</sup>. Por otra parte, se alcanza el conocimiento teórico del espacio urbano por medio del método de la deducción, como sugiere la formulación de hipótesis, de contenido muy ingenuo, en realidad enfocada a través de una mirada extra-humana y por lo tanto en realidad muy desconectada de la vida cotidiana de los seres humanos (véase Día 11: 21.00). Las dudas que formula el alienígena son la traducción de una forma de monólogo interior exteriorizado, como si necesitara efectivamente formular sus ideas en su cuaderno para poder acercarse al conocimiento y a la verdad, como si el saber se constituyera al hablar.

Sin embargo, la mirada extraterrestre es ambivalente, puesto que oscila entre ingenuidad paratópica de un ente extraño que procura apropiarse del espacio que lo rodea para poder desenvolverse en él, y conocimiento atávico y potente, casi omnisciente, del espacio de la ciudad (Día 18: 12.20). No ignora nada de épocas remotas a escala de la historia de la Humanidad y como si fuera *archi-observador* omnisciente conoce el nombre y las costumbres de los animales, tiene referencias humanas sabias en materia de grandes ciudades, ideales y pérdidas/desaparecidas. Su ciencia urbanística le permite, con malicia, proponer entre renglones un modelo que seguir para la edificación y ordenación de las ciudades actuales.

Hay [...] un  *cogito* del visitante que se estiba a la emoción de la pura localidad, cuando esta libertad de ir todavía es un espejismo y un rumor, cuando uno percibe cómo se va elevando cual acto devorador lento y silencio. *Hic ego sum*<sup>8</sup>.

## HACIA UN *COGITO* URBANO DEL ALIENÍGENA

A partir de la evolución del extraterrestre en el espacio urbano, se puede cuestionar la experiencia alienígena de la distopía y de una

7 Eduardo MENDOZA, *Sin noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 20.

8 Jean-Christophe BAILLY, *La phrase urbaine*, op. cit., p. 40.

«hermenéutica de la partencia»<sup>9</sup>. La focal extraterrestre no es siempre omnisciente, sino a veces parcial y cómicamente aproximativa, reforzando la idea de un espacio en el cual interviene una forma de azar, casi mallarmano, característico de la entropía en el espacio ordenado y regulado de la ciudad. Si bien Q. Arnoux considera la tierra como un «oasis de vida milagroso apostado en medio del misterio sí-deéreo»<sup>10</sup>, en la novela no se adopta este punto de vista sino otro, que traduce el esfuerzo que supone para cualquier entidad viva la adaptación al medio antropocenizado. De esta manera el lenguaje puede reflejar un sofoco, difícil de atribuir o no a los preparativos pre-olímpicos o a una forma de ahogamiento debido al agotamiento que se relaciona con el análisis de Élise Lepage a propósito de la literatura:

Analizando tanto el sistema enunciativo como las cuestiones éticas y hermenéuticas que [la literatura] plantea, [se trata de pensar] en cómo el estado de crisis permanente condena al caos cualquier posibilidad de relación, sea en lo real (las interacciones de los diferentes seres vivos y componentes de un entorno), sea en el lenguaje (la coherencia del poema, la lógica del poemario). [...] cuando las relaciones ecológicas ya no son, no queda sino un sistema cínico y gran consumidor de energía, vacío y que no lleva sino a la destrucción<sup>11</sup>.

Por otra parte, la adopción del punto de vista del extraterrestre permite evidenciar características problemáticas tanto en las ciudades como en el campo. En este caso, a ojos del alienígena, parece que el supuesto diseño de la zona rural no sea satisfactorio (Día 11: 9.30). Con humor, el alienígena sociólogo clasifica a los seres

---

9 La idea de una «herméneutique de la partance» la formula Jean-Christophe BAILLY en *La phrase urbaine, op. cit.*, p. 153.

10 Quentin ARNOUX, *Écouter l'Anthropocène - Pour une écologie et une éthique des paysages sonores*, Lormont, ed. Le bord de l'eau, 2021, p. 22.

11 Élise LEPAGE, «Imaginaire de la catastrophe. Une lecture écopoétique de La Carte des feux de René Lapierre», *Études littéraires*, n.º 3 (2019), p. 97-113 <<https://doi.org/10.7202/1061862ar>>.

humanos y escoge la metamorfosis camaleónica en forma de Gary Cooper quien, cual animal en su ámbito natural, adapta su apariencia al entorno para sobrevivir (Día 11: 9.45).

Vistas a través del filtro de la normalidad, las aventuras improbables de Gurb dejan trasparecer una ciudad deshumanizada cuya violencia confina a lo absurdo. El dispositivo literario desarrollado en *Sin noticias de Gurb* consiste en ubicar indirectamente al lector en postura de testigo para constatar con horror lo deshumanizada que es la ciudad de Barcelona. Por su ritmo y sus leyes violentos deja que se vislumbre lo irrisorio antropoceno o la crueldad de lo absurdo. En primer lugar, porque un biotopo post-antropocenizado distópico y cruel revela los excesos del efecto máquina de la *technê*. En la novela, el espacio urbano se revela incompatible con cualquier forma de vida extraterrestre. La ciudad maquinizada aparece como una verdadera arma de destrucción masiva de cuyos efectos padece directamente el extraterrestre amigo de Gurb, arrollado sucesivamente por diferentes vehículos (Día 10). Sin embargo, la *technê* la han creado los humanos y algunos especímenes feroces, no representativos, pero activos en la novela, topan con el alienígena y revelan que los hombres pueden ser entes en sí violentos (Día 11). Por la focalización del alienígena, la ciudad de Barcelona aparece como un biotopo hostil al tiempo que como un puzzle cuyos componentes fugaces y esparcidos resultan difíciles de recomponer. La misma forma de bitácora es como la traducción literaria del proceso evolutivo identificado por Jean-Christophe Bailly:

El que las ciudades escriban hoy otras frases que las de la era de su constitución y de su advenimiento, el que otra cosa que la forma-laberinto o la distensión prosódica advenga en ellas y alrededor de ellas, eso es lo que impone a cualquier persona divague algo yendo por el mundo, pero también resulta ser lo que cabe interrogar: ¿Cuáles son las frases urbanas que hoy se escriben? ¿Cuál es o habría de ser su sintaxis? ¿Somos, o no, capaces de leerlas?<sup>12</sup>

---

12 Jean-Christophe BAILLY, *op.cit.*, p. 8-9.

En esta urbe barcelonesa, la búsqueda de Gurb se transforma en una verdadera carrera de obstáculos, en un rompecabezas peligroso e inestable, en un laberinto que conforman en el texto los bloques breves de la prosa, en eco perfecto a la definición que propone Jean-Christophe Bailly: «Una ciudad es una suma de disposiciones realizadas y, cada vez, por cada recorrido, la realización de una disposición nueva, de una frase nueva. Bulto y líneas, bulto de líneas enmarañadas, laberinto de pasillos y vestíbulos a través de los cuales un hilo de Ariadna, de modo imprevisible, se va tendiendo»<sup>13</sup>. Esta dimensión de laberinto, consubstancial a la dinámica investigadora de la obra, deja que trasparezca la experiencia de la vanidad humana por un extraterrestre o la actualización de lo absurdo.

#### DE CRONOTOPOS... Y FAMA

Mikhaïl Bajtín define el cronotopo como la correlación entre las estructuras del relato y la representación literaria del espacio<sup>14</sup>. La modalidad del cuaderno de bitácora escogida por E. Mendoza en *Sin noticias de Gurb*, acarrea una expresión literaria y un estilo que inducen una fragmentación de la percepción de la ciudad mediante una condensación narrativa centrada en torno a momentos vividos. Adoptando un enfoque literario-geológico de la obra, casi se podría hablar de *cronoestratigrafía*<sup>15</sup> literaria en la novela, en la medida en que la acumulación temporal formada por la modalidad expresiva

---

13 Jean-Christophe BAILLY, *op. cit.*, p. 33.

14 El cronotopo consiste en el modo particular en que la práctica de la literatura configura la percepción de la dinámica del tiempo en el espacio a partir de las posiciones enunciativas concomitantes del narrador y del lector.

Mijail BAJTÍN, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela (1937-1938)», *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 337-410.

15 La cronoestratigrafía es la rama de la estratigrafía que estudia la edad de los estratos de las rocas en relación con el tiempo. Aquí, el cuaderno de bitácora se podría leer e interpretar como una forma literaria cronoestratigráfica si bien tal vez inconsciente de parte de E. Mendoza, sin embargo idónea para contar el día a día del extraterrestre, hora tras hora, en una perspectiva ecocrítica que

del diario de a bordo va transcribiendo los estratos perceptivos alienígenocenas, convirtiendo al narrador extraterrestre en archinarrador<sup>16</sup> de la ciudad de Barcelona.

La relación entre dinero y *vanitas* es un tema que se desarrolla ampliamente en la novela, cuando, por ejemplo, el amigo de Gurb aprovecha la estancia terrestre y barcelonesa para irse de compras (véase Día 12, el detalle del horario por las tiendas). En este caso, E. Mendoza se sirve de la libertad brindada por el trujamán alienígena para denunciar los excesos de la sociedad de consumo y sugerir que otra manera de gestionar los recursos y los bienes materiales ha de ser posible. La actitud excesiva y completamente irracional del extraterrestre, permite al autor posicionarse en contra de lógicas económicamente destructoras, fuentes de despilfarro y de destrucción del medioambiente natural. La ciudad se presenta como un ecosistema *antropoietizado* cuyo equilibrio ha sido fragilizado por la actuación de los mismos humanos que edificaron kilómetros cuadrados de construcciones de hormigón. Su tejido se hace visible y de manera implícita deja que se adivine la mirada crítica del autor sobre la ciudad pre-olímpica.

E. Mendoza denuncia problemas ecológicos y a través de su personaje propone soluciones a la contaminación, que puede clasificarse en diferentes categorías: el agua pero también el aire, por el tráfico o la contaminación sonora. Ésta última se merece un tratamiento

---

llama a la concienciación en la observación de una gestión y aprensión a veces caótica del ambiente urbano.

16 Concepto acuñado por Claire Stolz en su estudio de *Belle du seigneur*, de Albert Cohen para referirse al sentimiento de unidad entre personajes y narrador en el relato. Siguiendo la clasificación de la estudiosa, se enmarcaría el amigo de Gurb en la categoría de los narradores homodiegéticos metalépticos (i.e. locutor de un monólogo autónomo), al llevar a cabo una doble narración: la suya y la de la historia. El relato de la narración construye su *ethos*, su más o menos grande poder de persuasión, aquí en forma de parodia lúdica, irrisoria (y autoirrisoria). Claire STOLZ, «La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique», *L'Information Grammaticale*, n.º 70, 1996. pp. 51-53. Doi: 10.3406/igram.1996.2994 <[http://www.persee.fr/doc/igram\\_0222-9838\\_1996\\_num\\_70\\_1\\_2994](http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1996_num_70_1_2994)> [disponible: 16/10/2022].

específico al oscilar la onda prosística que se desprende de *Sin noticias de Gurb* entre cacofonía y sinfonía. Quentin Arnoux habla de «ecología acústica» (*écologie acoustique*) y vuelve a definir, en la estela del músico y grabador de paisajes sonoros Bernie Krause, el ruido como modificación brutal de los ecosistemas, e, inspirándose en Alain Corbin, el silencio como emblema de la desaparición de lo vivo<sup>17</sup>. Explica que experimentamos un período de mutaciones sonoras en «este mundo ruidoso en el cual hemos conseguido hacernos vivir»<sup>18</sup>, siguiendo la *techné* la dinámica y velocidad de «una carrera al progreso incapaz de escuchar sus propias estelas»<sup>19</sup>. Si bien J.-C. Bailly percibe la ciudad, a modo de sobreimpresión sinestésica (visual y auditiva), como una sinfonía, también existe la tradición de una representación cacofónica y distópica de la ciudad en la literatura española contemporánea desde *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca (1929-1930) o *Cazador en el alba* de Francisco Ayala (1930), por poner dos ejemplos. Aunque existe cierta lentitud y armonía en el fragmento del cuaderno de bitácora que corresponde al día 10, el mismo muestra que ya no es posible el elogio de la velocidad fomentado por los futuristas y más generalmente por la modernidad. Es más, el alienígena parece an-estesiado, casi alelado por la densidad de estímulos negativos que le rodean (Día 10: 19.00)<sup>20</sup>. Sin embargo, ya no se limita el texto a presentar una situación catastrófica, sino que sugiere opciones benéficas para la ciudad. La ecología urbana presente en la novela propone soluciones para reequilibrar el biotopo que se articula con el complejo entramado barcelonés<sup>21</sup>. Así es posible hablar de una ecología urbana o verde presente en la obra, con sus pistas para bicicletas y sus calles peatonales, puesto que después de evocar el papel fundamental del alcalde en materia de

---

17 Quentin ARNOUX, *Écouter l'Anthropocène*, op. cit., p. 26.

18 Quentin ARNOUX, op. cit., p. 28.

19 *Ibid.*

20 Eduardo MENDOZA, *Sin noticias de Gurb*, op. cit., p. 12.

21 En palabras de Jean-Christophe BAILLY, «se trata de considerar el organismo entero ciudad-afueras como un medio que ha de hacer mejor que sobrevivir, cual red compleja de cadenas enmarañadas», *La phrase urbaine*, op. cit., p. 134.

ecología —durante el lapso de unos bloques frásticos o de fragmentos de laberinto— el alienígena se hace urbanista con ideas para la renovación de Barcelona (Día 17, 18.00). Es evidente el tratamiento irónico que se hace de la ecología urbana en la que la bici se presenta como solución a todos los problemas. Sin embargo, hace falta situar históricamente la novela: estamos en 1991 y las consecuencias del calentamiento climático no se ven tan claramente como hoy día. Paradójicamente se puede ver que treinta años después, las soluciones de las que era posible burlarse en aquel entonces se han convertido en respuestas válidas. El problema de las cuestas en las ciudades se ha solucionado con las bicis eléctricas y los mismos ayuntamientos organizan el uso vía préstamo de bicis que se pueden abandonar en cualquier momento y lugar de la ciudad.

Existe en la obra una voluntad irónica de desahuciar lo antropoceno o de re-naturalizar la ciudad pre-olímpica. La *solastalgia*<sup>22</sup> se articula con la consciencia social y ecológica y con la denuncia política; la humanidad se va convirtiendo en un agente geológico colectivo<sup>23</sup> cuya actuación ha conseguido hasta desviar la Tierra de su órbita, y en la ciudad de Barcelona, la preparación de los Juegos olímpicos tiene repercusiones en el entorno. Para denunciar este modelo antropocénico, E. Mendoza adopta la perspectiva de un extraterrestre cuya mirada crítica abarca problemáticas sociales, políticas, urbanísticas y estéticas, lo cual le brinda toda la latitud deseada para criticar y denunciar, desde su posicionamiento pro-ecología militante (ecocrítica), lo que no funciona correctamente en la ciudad de Barcelona. Disfrazado de extraterrestre, el mismo Mendoza experimenta los disfuncionamientos en la ciudad y los señala con humor, esbozando entre renglones el mordaz retrato de una humanidad codiciosa, interesada y sin valores éticos, corrupta por el ansia de dinero. Es, según la expresión consagrada, el nervio de la guerra y, en términos

---

22 Concepto reciente (2005), compuesto por la palabra latina *sōlācium* (comodidad) y la raíz griega *algia* (dolor). El término lo acuñó el filósofo Glenn Albrecht para definir la ecoansiedad.

23 Bertrand GUILLAUME, «Anthropocène (Point de Vue 1)», *Dictionnaire de la pensée écologique*, Dominique Bourg, Alain Papaux (dir.), Paris, PUF, 2015, p. 34.

urbanísticos, el criterio que acondicionará la viabilidad de las opciones de creación y edificación de infraestructuras olímpicas (Día 16).

Consciente de las violencias sufridas, entre renglones y disfrazado de amigo de Gurb, el autor aboga por una re-naturalización suave y una recuperación del espacio urbano, algo como una nueva pastoral urbana. En efecto, el espectro antagonico del turismo y sus efectos dañinos proyecta un momento su preocupante sombra en zonas estratégicas de la ciudad y alerta el autor, sobre el riesgo de desperdicio cultural (Día 22, 12.20). Lo artificial ha de ser hermoso, ecológico y viable (sostenible) o confinará a lo absurdo, contribuyendo a asfixiar espacios naturales estratégicos y desperdiciando bienes culturales.

#### LA REIVINDICACIÓN DE UNA ÉTICA MEDIOAMBIENTAL

Se suele reprochar a los estudios de ética medioambiental, no sin motivo, una abstracción poco propicia al imprescindible debate político. Sin embargo, resulta ilusorio querer evitarlo, mientras se trata de clarificar el o los significados que va cobrando una tesis central, cuya finalidad sería la justificación de comportamientos, de disposiciones prácticas, hasta de obligaciones o de prohibiciones con respecto a la naturaleza, en otras palabras, su toma en consideración moral<sup>24</sup>.

La Barcelona descrita es una ciudad en obras: el resultado de planes políticos y la causa de una re-concienciación medioambiental a inicios de los años 1990 como se ve en las páginas del Día 10 a partir de las 15.00<sup>25</sup>. Al cabo de este recorrido antropoceno-crítico importa precisar las modalidades de los lazos que unen conciencia medioambiental y estética literaria en la obra de un escritor como E. Mendoza. En la novela, la literatura desempeña un papel a favor de los valores ecológicos, asemejándose el texto a un panfleto anticontaminación,

---

24 Richard SYLVAN ROUTLEY, *Aux origines de l'éthique environnementale*, Paris, PUF, 2019, p. 78.

25 Eduardo MENDOZA, *op. cit.*, p. 11-14.

anticonsumismo y antiviolentación del espacio urbano a nivel temático y en el tratamiento del mismo (humor, ironía, disfraz geo-descentrado). El autor y ciudadano barcelonés E. Mendoza casi convierte su novela en proto-programa para pensar la evolución urbanística de la ciudad en el contexto pre-olímpico. Más allá de lo absurdo y de lo aparentemente irrealista de la situación enunciativa y de la misma diégesis, se percibe el compromiso que remite a la misma función del escritor, una función eco-lógica, plenamente asumida, como parece sugerir lo eficaz y también lo escueto de la prosa mendoziana. Ir hacia una organización y una expresión más sencillas parece ser la clave propuesta por el autor para ayudar a que el espacio barcelonés se oxigene de nuevo mejor: todo un programa literario y político revelado por el envés de la sostenibilidad en vísperas de los Juegos Olímpicos de 1992.

#### CONCLUSIÓN.

##### BARCELONA GEO-DESCENTRADA:

##### UNA PUESTA EN TELA DE JUICIO EXTRATERRESTRE

##### DEL MODELO ANTROPOCÉNICO

Con una dinámica entrópica y aleatoria, la búsqueda de Gurb evoca la estética poética mallarmeana. Pero *Sin noticias de Gurb* demuestra que la ciudad puede y no puede escribirse a la manera de Mallarmée. Existiría, de manera asumida en la novela, una irrisoria apuesta por el juego de azar urbano. Blanc, Chartier y Pughe citan a Dana Phillips para recalcar la estrecha relación entre lenguaje y naturaleza. «La ecocrítica [...] podrá sugerir bastante modestamente que la complejidad del lenguaje, y en particular del lenguaje poético, es la expresión, al menos parcial, de la complejidad de la naturaleza»<sup>26</sup>. Bien parece que en el cuaderno de bitácora del amigo alienígena de Gurb, la Barcelona pre-Olímpica se prepara para acoger

---

26 Dana PHILLIPS, *op. cit.*, p. 144, citado por Nathalie BLANC, Denis CHARTIER, Thomas PUGHE, «Littérature & écologie: vers une éco-poétique», *Écologie &*

los Juegos anticipando sus modalidades campeonas de esfuerzos actualizados. Al representar, paradójicamente, las condiciones de un biotopo hostil y absurdo articulado con una cuenta atrás capitalista, la de la preparación de un acontecimiento global de enormes repercusiones económicas y de la prisa que corre en realizar las obras necesarias, llega a crear, por ende, una sintaxis por lo general breve, repetitiva, obstinada y fáctica al tiempo que no descarta del todo una parte esporádicamente más psicológica, compleja y aleatoria, consubstancial a la libertad individual del ente que deambula al azar de sus calles, y llega a formar parte del mismo tejido urbano. De esta forma se llega a pensar que en *Sin noticias de Gurb* E. Mendoza inicia el momento de reconquista del espacio urbano tal y como propone Jean-Christophe Bailly:

Ahora bien, la ciudad es antes que nada un fraseo, una conjugación, un sistema fluido de declinaciones y acuerdos. Son dichas frases y dicho fraseo los que hace falta encontrar de nuevo: pasar de un lenguaje almacenado o apilado a un lenguaje hablado, inventar la gramática generativa del espacio urbano, tal es, según creo, la tarea que viene, compuesta por una infinidad de pequeñas, medias y hasta grandes flexiones, secuencias y descubrimientos. En una palabra una poética. Y en otra, pero resulta ser exactamente lo mismo desde los Griegos, una política<sup>27</sup>.

Así, la mirada geo-descentrada del alienígena reconfigura la ciudad siguiendo modalidades diversas que parecen desacreditar el modelo antropoceno. Vuelto irrisorio éste tiende a permitir que brote, detrás de lo gracioso o lo absurdo, detrás de lo sardónico del humor de la obra, una dimensión metafísica que nos trae de vuelta al posible compromiso ciudadano del escritor y al poder de la literatura.

---

*politique* 2008/2 N.º 36, p. 15-28, <<https://doi.org/10.3917/ecopo.036.0015>>, [disponible 6/8/2022].

27 Jean-Christophe BAILLY, *op. cit.*, p. 17.

LA DENUNCIA DE LOS DAÑOS AL ESPACIO BARCELONÉS.  
¿UN «CAPITALOCENO», EN ESCENA?

En contra de los laberintos destructores y más allá de la entropía, la emergencia de la consciencia ecológica subyacente y característica de la novela expresa, por el envés, la necesidad urgente de una nueva gestión urbanística y estructural de la ciudad, en adecuación con la naturaleza y con la estructura original. Lo irrisorio antropoceno, en escena, es la modalidad escogida por el autor en su novela para denunciar los daños al espacio urbano barcelonés, anticipándose en la temática y en su tratamiento literario a posteriores formas de relatos ecocríticos. La dimensión metafísica, en alguna manera antropocœnestésica, de la novela que se anticipa, se traduce por la ecoansiedad mendoziana. Así se entiende su papel, al cruce entre diferentes espacios, escalas y temporalidades, entre inmediatez política, con la crítica de la violencia del ritmo capitalista, y consciencia de la dimensión irrisoria de la era antropocénica a escala del Universo. Si bien se supone que el término «Antropoceno» convierte a la misma humanidad en una fuerza geológica, el trayecto barcelonés del amigo de Gurb invita a cuestionar el hecho de que todos los seres humanos sean igualmente responsables de la crisis ecológica. Siguiéndoles el rastro a la teórica feminista Donna Haraway<sup>28</sup> y al sociólogo Jason W. Moore<sup>29</sup>, a través de *Sin noticias de Gurb* se podría vislumbrar una época llamada «Capitaloceno» de «propensiones ecocidas» demultiplicadas (Steven Best<sup>30</sup>). Descrito como «crisis ontológica»

---

28 Donna HARAWAY, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

29 Véase por ejemplo Jason W. MOORE, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*, Londres/Nueva York, Verso, 2015, <[https://traficantes.net/sites/default/files/documentos/Antropoceno%20o%20capitaloceno\\_Jason%20W.%20Moore\\_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/documentos/Antropoceno%20o%20capitaloceno_Jason%20W.%20Moore_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf)>, [disponible: 16/10/2022].

30 Steve BEST, Jason MILLER, *The Pied Pipers of Pacifism: Lee Hall, Gary Francione, and the Betrayal of Animal Liberation*, North American Animal Liberation Press Office, 2009, p. 60-66.

por Q. Arnoux<sup>31</sup>, el fenómeno podría mirarse siguiendo modalidades similares a las que el ser humano observa cuando contempla los insectos: con fascinación, humor y vanidad, desde el punto de vista extraterrestre. «Resultado de una postura fracturada del ser humano con respecto a la naturaleza y a las entidades no-humanas que la animan»<sup>32</sup>, el Antropoceno (o era antropocénica), se va atravesando en consciencia y es la preciada oportunidad para medir la complejidad del enmarañamiento de los bio y tecno ritmos en una síntesis planetaria original de frágil equilibrio, que orquesta y pone en movimiento en múltiples formas y modalidades sus sub-universos sinestésicos. Conciencia ecológica y renovación de la mirada sobre la ciudad corren pareja en la novela. El vaivén constante entre lo improbable y lo normal le dejan al lector la conciencia ecológica de la huella que produce la acción humana —en este caso, en la arquitectura, urbanística— en el medioambiente. La ciudad, espacio vivo, late al ritmo de constantes y de regularidades estructurales y energéticas así como de casualidades que, porque parecen no caber en un marco mallarmeano hecho de azares e imprevistos —o ni trascenderlo—, recuerdan al lector la vulnerabilidad del equilibrio medioambiental y del modelo antropocénico.

---

31 Quentin ARNOUX, *op. cit.*, p. 18.

32 *Ibid.*



PAISAJE, MEMORIA E IDENTIDAD:  
LA OBRA DE RAFAEL CHIRBES  
DESDE UNA PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

---

*Alejandro J. López Verdú*  
Universidad de Alicante



En la narrativa de Rafael Chirbes el componente ecológico emergió en sus obras de la década del siglo XXI. Había razones para ello: Chirbes quería ser el testigo de su tiempo, y fue por entonces cuando el ecologismo entró en los debates de una izquierda desahuciada ideológicamente por la caída del socialismo científico. Pese a que, como marxista, Chirbes siempre se mostró reticente a las derivas posmodernas, sin embargo no fue inmune a ellas. La evolución ideológica de la izquierda crítica fue un proceso que reflejó en *Crematorio* (2007)<sup>1</sup>, con un Matías Bertomeu cuya militancia pasó por los sucesivos estadios de estalinista-maoísta, socialdemócrata desencantado y finalmente campesino converso, de regreso al paraíso de la naturaleza-jardín, mientras se enfrentaba a los planes urbanísticos de su hermano constructor. Sin embargo, acaso lo que más influyó en la evolución ecocrítica de su narrativa fue su vuelta a Valencia y el *shock* sufrido al encontrarse el paisaje natural de su infancia sometido al asedio de excavadoras, camiones y grúas.

Esta perspectiva ecológica, aplicada al análisis literario, cristalizó durante la segunda mitad del siglo pasado en la ecocrítica, ahora mismo en auge por las preocupaciones en torno a la crisis medioambiental en que está inmerso el planeta. La ecocrítica se encarga, como afirma Glotfelty, del «estudio de la relación entre la literatura y

---

1 Rafael CHIRBES, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007.

el medio ambiente físico»<sup>2</sup>. La ecopoética, un desarrollo posterior, recoge sus planteamientos y los amplía para dar cabida al valor literario en el análisis de los textos. En esta, pues, se aúnan criterios estéticos y éticos<sup>3</sup>, en una actitud hacia la literatura análoga a la de Rafael Chirbes. Dichas aproximaciones proveen de herramientas críticas muy pertinentes a la hora de analizar la narrativa de este autor. Su denuncia de la destrucción del paisaje natural del litoral valenciano constituye uno de los centros que conforman sus novelas de la crisis, *Crematorio* y *En la orilla* (2013)<sup>4</sup>. Pero la vertiente ecocrítica de su obra se puede rastrear ya en novelas anteriores, como *Los viejos amigos* (2003)<sup>5</sup>, y, sobre todo, en sus diarios, de los cuales se han publicado hasta ahora dos volúmenes bajo el título de *Diarios. A ratos perdidos I y II* (2021)<sup>6</sup> y *III y IV* (2022)<sup>7</sup>. Aunque tardíamente, Chirbes formaría parte de la última hornada de novelistas que pusieron el paisaje en el centro de su obra: en palabras de Barella Vigal, *Crematorio* es «un alegato contra la especulación y el salvaje desarrollo urbanístico en la zona del Mediterráneo»<sup>8</sup>; así lo afirmó también García-Ponce, a juicio de quien «Chirbes se puede considerar un adalid

---

2 Cheryll GLOTFELTY, «Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental», C. FLYS JUNQUERA, J. M. MARRERO HENRÍQUEZ, J. BARELLA VIGAL (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 49-65.

3 Jesús CAMARERO, «De la ecopoética a la eco-ficción», Rosa DE DIEGO, Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (eds.), *Naturalezas en fuga II. Ecopoética del paisaje urbano*, 2022, p. 88.

4 Rafael CHIRBES, *En la orilla*, Barcelona, Anagrama, 2013.

5 Rafael CHIRBES, *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama, 2000.

6 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II*, Barcelona, Anagrama, 2021.

7 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV*, Barcelona, Anagrama, 2022.

8 Julia BARELLA VIGAL, «Naturaleza y paisaje en la literatura española», C. FLYS JUNQUERA, J. M. MARRERO HENRÍQUEZ, J. BARELLA VIGAL (eds.), *opus cit.*, p. 233.

de esta postura crítica, puesto que tanto *Crematorio* como *En la orilla* tienen una dimensión ecológica»<sup>9</sup>.

La reflexión sobre la naturaleza y el paisaje, urbano o natural, no se puede desligar de los debates en torno a la identidad, tanto en un sentido antropológico como político e histórico<sup>10</sup>. Aunque las relaciones entre literatura y paisaje se han dado desde la antigüedad, las influencias fundamentales de Chirbes acaso haya que buscarlas en los proyectos literarios del XIX. Fue entonces, durante el Romanticismo, cuando las relaciones entre naturaleza, historia e identidad nacional alcanzaron su pleno desarrollo y se conformó visión moderna del paisaje<sup>11</sup>, paralelamente a la configuración de las identidades nacionales europeas.

En el caso de la cultura española, aunque tardíamente, la identificación entre paisaje e identidad nacional se produjo sobre todo en la segunda mitad del XIX y principios del XX gracias a la influencia del krausismo y el impulso de la Institución Libre de Enseñanza, que, bajo la batuta de Giner de los Ríos, asentaron los vínculos entre el paisaje y la *intrahistoria* de los pueblos que lo habitaban, con especial atención a Castilla y su estepa, dada la misión histórica de formar España que los intelectuales finiseculares le conferían.

Paisaje e historia están conectados física y simbólicamente. Así se observa en las huellas que deja la relación del hombre en su convivencia con la naturaleza y en la concepción de esas características propias del paisaje como proyecciones de los valores de sus pobladores. De este modo, «el paisaje se convierte [...] en un referente

---

9 David GARCÍA-PONCE, «A golpe de ladrillo: urbanismo y ecocrítica en la novelística de Rafael Chirbes (2007-2013)», J. Lluch Prats (ed.), *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 2021. Edición digital.

10 Edwin CAMASCA, «La literatura en la perspectiva ecocrítica», *Tesis*, n.º 16 (2020), p. 97-110.

11 Nicolás ORTEGA CANTERO, «Paisaje e identidad en la cultura española moderna», Eduardo Martínez de Pisón, Nicolás Ortega Cantero (ed.), *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p. 47 y ss.

histórico importante, en un signo visible de la identidad colectiva del pueblo que lo habita»<sup>12</sup>.

No sería exagerada la afirmación de que los españoles «no veían el paisaje»<sup>13</sup> antes de leerlo o contemplarlo en su plasmación artística. Como escribió Ayala a este respecto, «son los paisajes pintados quienes inventan el paisaje natural»<sup>14</sup>, pues es el arte el que genera visiones de la realidad en lugar de limitarse a imitarla. Fueron Giner de los Ríos y la ILE los responsables, de hecho, de la actualización de la visión del paisaje en España, pues «acercarse al paisaje era», para estos, «un modo de acercarse al pueblo español, a su carácter y a su historia»<sup>15</sup>.

Además del 98, quienes buscaron en el páramo mesetario el ser de España, la literatura realista del XIX ya había explorado esta relación entre identidad y paisaje, como se observa en la obra de Pérez Galdós o Pardo Bazán<sup>16</sup>, para quienes el paisaje urbano o natural conformaban el alma de sus habitantes. La reivindicación de la tradición realista española fue constante en los ensayos de Rafael Chirbes, desde *La Celestina* a los realistas decimonónicos. Fue muy consciente de que, como escritor, era «un eslabón más en la cadena literaria»<sup>17</sup>.

---

12 *Ibid.*, p. 51.

13 Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN, «Valores e identidades», Eduardo Martínez de Pisón, Nicolás Ortega Cantero (ed.), *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p. 11.

14 Francisco Ayala, «El paisaje y la invención de la realidad», Darío Villanueva, Fernando Cabo Aseguinolaza, *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, volumen I, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, p. 24.

15 Nicolás ORTEGA CANTERO, «Francisco Giner y el descubrimiento del paisaje moderno en España», *Anales*, n.º 27 (2015), p. 28.

16 Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, «Del alma del paisaje a los paisajes del alma: Emilia Pardo Bazán en el paradigma simbolista», José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (ed.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán, A Coruña, Real Academia Galega*, 2009, p. 737.

17 Rafael CHIRBES, «Diez reglas para escribir», A. López Bernasocchi & J. M. López de Abiada (ed.), *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Madrid, Verbum, 2011, p. 490.

Siguiendo, pues, esta tradición, y sabido que «el paisaje contribuye a crear identidad y refleja determinados tipos de actitudes identitarias»<sup>18</sup>, Chirbes identificó la naturaleza resultante de la historia con la identidad de los pueblos.

Chirbes abordó la interrelación de paisaje y sociedad ya en *Mimoun* (1998)<sup>19</sup>, su primera novela, en que la construcción de una identidad híbrida marroquí-francesa, resultado del dominio europeo, se traducían en la modificación de la arquitectura colonial al servicio de los nativos<sup>20</sup>. Asimismo, en esta novela el paisaje natural se presenta como «activo personaje»<sup>21</sup>, según el propio Chirbes reconoció y ha quedado fundamentado en diversos estudios<sup>22</sup>.

Esta modificación del paisaje al servicio de una nueva identidad se observa también en *La buena letra* (1992)<sup>23</sup>. En ella, Ana, una anciana que ha vivido la Guerra Civil y la posguerra, quiere hacer heredero de su memoria a Manuel, su hijo. Ana pasea por las calles de su pueblo, Bovra, en que las antiguas construcciones urbanas, que guardan la memoria de lo que significó la posguerra y la represión franquista para su generación, se ven sustituidas cada poco por otras que se ajustan mejor a la desmemoriada democracia española. «Busco las escasas construcciones de aquellos años que aún permanecen

---

18 Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN, *op. cit.*, p. 14.

19 Rafael CHIRBES, *Mimoun*, Barcelona, Anagrama, 1988. Alfons Cervera vio que en esta primera novela de Chirbes estaban presentes todos los temas que desplegaría en su narrativa posterior. Véase Alfons CERVERA, «No se calienten ustedes la cabeza: en el párrafo perdido de *Mimoun* ya estaba todo», J. LLUCH PRATS (ed.), *opus cit.*

20 Alejandro J. LÓPEZ VERDÚ, «Memoria y desencanto. *Mimoun* en el sistema narrativo de Rafael Chirbes», Salud Adelaida FLORES BORJABAD, Rosario PÉREZ CABAÑA (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 242-257.

21 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II*, *opus cit.*, p. 180.

22 Roberto Ángel GALLARDO, «La degradación del hombre como influencia del espacio en la novela *Mimoun*, de Rafael Chirbes», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 34 (2007), <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2197815&orden=98681&info=link>> [disponible: 3/2/2023].

23 Rafael CHIRBES, *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 1992.

en pie, e intento recordar cómo eran las que ya han sido sustituidas por modernos bloques de viviendas»<sup>24</sup>, dice Ana, mientras teme que su casa, último símbolo de su memoria, también sucumba a la voracidad capitalista de unas nuevas generaciones que han roto todo vínculo con ese pasado pantanoso que les impide nadar ágilmente en el nuevo mar de tiburones de las finanzas. Entre estas primeras novelas y las de la crisis, Chirbes publicaría *Los viejos amigos*, en que ya quedaban prefigurados los temas de la especulación en el contexto específico del litoral mediterráneo, que más tarde pasarían a ocupar el centro de *Crematorio*. Así, antes de esta novela, fue el paisaje urbano el que le sirvió para su reflexión a propósito de la identidad y la memoria. Con la salvedad del espacio rural, bestial y deshumanizado de la primera parte de *La larga marcha* (1996)<sup>25</sup>, el paisaje no recobraría su importancia, concretado en naturaleza amenazada, hasta su primera novela de crisis.

La primera mitad del tomo 1 de sus diarios está salpicada de reflexiones sobre el paisaje de la costa valenciana y de los recuerdos de infancia que este despertaba en él. La presencia de esta naturaleza es esporádica pero recurrente, y coincide con las visitas del autor a su familia en su tierra natal. Tras mudarse definitivamente a Beniarbeig en el 2000, la naturaleza que rodeaba su nueva casa, localizada en la sierra de Segària, se introdujo con frecuencia en estas páginas privadas, y la visión que tenía de esta tierra, sus gentes y su paisaje fue tomando otro cariz, mucho más crítico, alejado del edén infantil de las primeras entradas de su diario. Desaparece la ingenuidad que caracterizaba sus reflexiones, propias del turista de paso, pero también de los defensores de una naturaleza virgen, que establecen un corte a partir del cual se debe preservar esta de cualquier cambio, como si el estado de cosas actual no fuese el resultado de la acción humana: «construir es no parar de destruir», en palabras del especulador de *Crematorio* Rubén Bertomeu<sup>26</sup>. La costa valenciana fue antes la costa griega, romana y andalusí, y cada civilización sometió el

---

24 *Ibid.*, p. 22.

25 Rafael CHIRBES, *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama, 1996.

26 Rafael CHIRBES, *Crematorio, opus cit.*, p. 409.

paisaje según sus necesidades, modificando o destruyendo el legado precedente. Así pues, se pregunta no sin cierto cinismo este personaje, «¿cuál es el estrato en el que reside la verdad?, ¿en cuál debería la humanidad haberse detenido para ser auténtica?»<sup>27</sup>.

En la última novela que publicó en vida, *En la orilla*, Chirbes tampoco se ahorró algún que otro ataque a los nuevos valores ecologistas, cuyas críticas desplazaban el foco de los objetivos tradicionales de la izquierda, como se ha dicho, a otros en ocasiones de claro corte liberal o posmoderno. En este emergente orden ideológico, se sacralizaba la naturaleza al tiempo que se abandonaban otra vez las reivindicaciones por la recuperación de la memoria histórica y una lucha de clases siempre preteridas por la última causa social de moda. La transvaloración ecologista, para Chirbes, había vuelto menos ominosa la represión franquista que cualquier alteración en el paisaje: «seguramente los ecologistas consideren más imperdonable lo de Bernal hijo que lo que hizo su padre»<sup>28</sup>. Ambos Bernal, padre e hijo, acumularon una fortuna de orígenes poco éticos: el hijo la acrecentó invadiendo la naturaleza, edificando sobre las vírgenes costas mediterráneas; el padre la fundó entre denuncias, asesinatos y expolios de los vencidos tras la Guerra Civil. Habiendo luz para todo, se alumbra al primero olvidando la responsabilidad del segundo, de modo que un determinado ecologismo es a la vez resultado y causa del olvido del pasado<sup>29</sup>.

A la «cultura del pelotazo», en la que el éxito se identifica con el rápido crecimiento económico, se oponen propuestas como la «ecología profunda»<sup>30</sup>. De ella sospecharía Chirbes, considerando que se trataba de más retórica con la que lavar la cara de las empresas, que asumen dichos discursos para sumar al rendimiento económico otro

---

27 *Ibid.*

28 Rafael CHIRBES, *En la orilla*, *opus cit.*, p. 43.

29 Aina VIDAL PÉREZ, «La piscina global. El Mediterráneo de Rafael Chirbes desde el *spatial turn* y la ecocrítica», *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 21 (2019), p. 85.

30 Edwin CAMASCA, «La literatura en la perspectiva ecocrítica», *Tesis*, n.º 16 (2020), p. 101.

social. Tras la decisión de Matías Bertomeu, el ecologista converso de *Crematorio*, de mudarse al campo hay, además de cierto deseo de redención, un proyecto económico, por lo demás poco ecológico, pues no parece que lo sea trasplantar olivos de un país a otro con la intención de vender su exclusivo aceite con una etiqueta que tranquilice las conciencias de los consumidores responsables. Una crítica que no evitaría Chirbes pese al valor que concedía como gastrónomo a quienes trataban de salvar el país de la aculturación culinaria que traían consigo los nuevos tiempos de *fast food* norteamericano.

También sospechaba que este movimiento conservacionista era fácilmente instrumentalizable por el poder y acabaría asimilado como una forma más de maquillaje ético para el negocio. En sus diarios denuncia que el enorme despliegue de medios ante los incendios forestales es «un espectáculo de lujo» en el que se invierten «ingentes sumas de dinero a mayor satisfacción de las necesidades psicológicas y estéticas del espectador [...] y, sin duda, para el intermediario, el comisionista», porque «detrás de todo espectáculo siempre hay un empresario que se beneficia»<sup>31</sup>. En otras palabras, se disfraza el pelotazo, «la perita en dulce», de «proyecto social»<sup>32</sup>, como diría Carlos, otro especulador que hizo su fortuna durante los duros tiempos de la posguerra, en *Los disparos del cazador* (1994)<sup>33</sup>.

Como se ha avanzado, el pensamiento de Chirbes con respecto a la cuestión ecológica está tamizado por el marxismo. Se halla más próximo al del campesino que al del retratista, pues mientras que el primero se ubica en y vive de la naturaleza, la sensibilidad del otro lo aleja de ella; ya sentenció Machado que «nada menos natural que

---

31 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II, opus cit.*, p. 222-223.

32 Rafael CHIRBES, *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama, 1994. Edición digital.

33 Esta denuncia de la instrumentalización del ecologismo, no obstante, no es una excepción en Chirbes. Para él, toda ética, convenientemente manipulada y asumida por el capitalismo, acaba trabajando para los poderosos. Así ocurrió, por ejemplo, con la memoria histórica cuando el PSOE se propuso recuperarla siempre y cuando le sirviera para construir una identidad de izquierdas frente a un PP cuya política económica era indistinguible de la instituida por los gobiernos de Felipe González.

un paisajista»<sup>34</sup>. Por todo ello, la de Chirbes es una actitud crítica respecto a un «ecologismo de consumo» y su «naturalidad entendida como situación primigenia o intocada» y «valor social»<sup>35</sup>. Chirbes no condena los paisajes antropizados cuando, como en la Toscana, son «fruto de un acuerdo entre el hombre y el territorio, conjunción de naturaleza y trabajo»<sup>36</sup>. Denuncia, por el contrario, a quienes destruyen sin medida el paisaje natural e ignoran la memoria atesorada por quienes han convivido durante generaciones con la naturaleza en una relación provechosa para el medio y el hombre. Lo que critica Chirbes es la sustitución de un paisaje natural por otro cultural<sup>37</sup>, dentro de las dinámicas modernizadoras que llevaron a España a integrarse en el capitalismo global; más cuando esta sustitución en ocasiones ni siquiera terminó de realizarse, dejando el paisaje desolado y a medio camino en la pura nada, metáfora y símbolo a su vez de la Transición.

A su vuelta a Valencia, Chirbes cambia de parecer con respecto a su tierra, de la que tanto había lamentado alejarse. Sentía que había perdido una parte de sí, que dejaba de transitar un camino posible, con su casi obligatorio traslado a Castilla y su castellanización; en su retorno creyó reconciliarse con esa identidad malograda. Su memoria, y así se percibe en sus diarios, guardaba todavía una Valencia edénica, rural y pobre ahora inexistente. Sus libros también tradujeron este mito personal. Valencia funciona como refugio en novelas como *En la lucha final* (1991)<sup>38</sup>, en la que Ricardo, después de

---

34 Antonio MACHADO, *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020 <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco984410>> [disponible: 3/2/2023].

35 Ramón FOLCH, Josepa BRU, *Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones*, Barcelona, Editorial Barcino, 2017.

36 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV, opus cit.*, p. 202.

37 Se atiende a la diferencia de Schlüter entre «paisaje natural u original» y «paisaje cultural» según el grado de apropiación antrópica. Véase Ramón FOLCH, Josepa BRU, *opus cit.*, p. 102.

38 Rafael CHIRBES, *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama, 1991.

fracasar en su intento por penetrar en las capas de la burguesía intelectual socialdemócrata, ensaya un nuevo comienzo volviendo al hogar familiar. Pero el regreso, para Chirbes, supuso darse de bruces con la realidad de que los valencianos estaban destruyendo ese espacio mítico que él guardaba en la memoria de la infancia. A partir de entonces, en sus diarios se suceden las reflexiones en torno a una identidad valenciana que desaparece bajo las mismas toneladas de hormigón que sepultan el litoral. La representación de esta tierra evoluciona de *locus amoenus*, paraíso perdido, a *locus horridus*, cuyas gentes mismas confirman al escritor «el conjunto de razones por las que nunca quise vivir en esta puta tierra»<sup>39</sup>.

La naturaleza suma, a lo largo de los siglos y en armonía, capas de memoria. La preservación de aquella supone conservar esta. El paisaje deviene entonces en una suerte de «lugar de memoria» amenazado por los «no lugares»<sup>40</sup>. En Alsacia, Chirbes observó «los avatares de la política del siglo XX»: en sus colinas, «se alinean los viñedos herederos de los que plantaron los romanos (pero también los cementerios de los soldados caídos)» durante las guerras mundiales<sup>41</sup>. Cabe notar que ambos, viñedos romanos y víctimas de la guerra, se dan sincrónicamente, en una configuración del espacio y el tiempo muy diferente a la estratificación, tal y como ocurre en su novela *En la orilla*. En esta las capas de la historia aparecen unas sobre otras, ocultando las precedentes, como superación en el eje diacrónico: Grecia, Roma, Al-Ándalus, Valencia y la civilización española, ahora enterrada bajo el nuevo signo del progreso, el asfalto que abre camino hacia Europa. Frente a ello, el paisaje alsaciano descrito por Chirbes se nutre de los tiempos anteriores; no hay sustitución, sino acumulación natural.

Al principio del primer tomo de sus diarios se pueden leer descripciones ideales del paisaje valenciano. Son los días de la infancia

---

39 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II*, opus cit., p. 363.

40 Pierre NORA, *Los lugares de memoria*, Montevideo, Trilce, 2008. Marc AUGÉ, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

41 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV*, opus cit., p. 293-294.

en «ese delicado jardín andalusí, las acequias de agua clara y yo que tengo seis años y me tumbo sobre la hierba a beber, resbalo y caigo en el agua, es una tarde de pascua»<sup>42</sup>. La contemplación de ese paisaje natural, ligeramente antropizado, que es el mar salpicado de los colores de las barcas de pesca, hacía que se le saltaran las lágrimas: «son mi niñez»<sup>43</sup>. La naturaleza valenciana, pues, está estrechamente vinculada a la memoria ideal de la infancia, y la desaparición de aquella arrastra a esta a la nada. No había algo nuevo, algo incorporado al paisaje que enriqueciera la memoria con más memoria. Por el contrario, el desarrollo económico conllevó la destrucción de todo sin tan siquiera aprovechar, como había hecho cada civilización con las que las precedieron, los materiales de derribo del pasado. Así, ya en Valencia, comprendió los estragos del progreso, que describió con una retórica de la devastación.

En las entradas del diario correspondientes al descubrimiento del lugar donde se había instalado escribió que apenas quedaban zonas que no estuvieran ocupadas «por chalets, carreteras, vertederos, edificios de apartamentos o polígonos industriales»; veía cómo los almendros, fruto del esfuerzo y el trabajo de las generaciones pasadas, eran arrancados para hacer sitio a las nuevas construcciones, fruto del pelotazo y la especulación, víctima de los cuales fue el propio paisaje: «al mirar en dirección al mar, compruebo que las cercanas colinas están prácticamente cubiertas de casas y, en la llanura, se encogen a diario las manchas de verde entre las edificaciones: una piel de zapa»<sup>44</sup>.

En el segundo tomo de los diarios, coetáneo a la escritura de *Cre-matorio*, la novela en la que con mayor fuerza denuncia los estragos de la especulación en el paisaje, describió la reconfiguración del medio natural valenciano con igual crudeza: «campos abandonados, montañas en las que las máquinas arrancan almendros y olivos y a los pocos meses están cubiertas de hormigón, canteras que se muestran por todas partes como heridas del paisaje, vertederos de escombros,

---

42 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II, opus cit.*, p. 125.

43 *Ibid.*, p. 220.

44 *Ibid.*, p. 264.

paisajes portátiles y en permanente degradación»<sup>45</sup>. El horizonte había sido invadido por las grúas y el hormigón como un cáncer, la enfermedad del espacio para Sontag<sup>46</sup>, y así lo describió en sus novelas, como bien han visto Gómez<sup>47</sup> y García-Ponce<sup>48</sup>.

*En la orilla* reflejaría las consecuencias de que la crisis frenara en seco la especulación inmobiliaria: la evolución del paisaje quedó truncada, con la naturaleza destruida en pro del progreso, pero sin nada que la sustituyera. Si antes la naturaleza sufría la guerra de cemento, ahora los mismos «bloques de pisos, a trechos mero esqueleto de vigas, en otros los ladrillos a la vista»<sup>49</sup>, otrora las armas con que invadían el paisaje los constructores como Rubén Bertomeu en *Crematorio*, conforman el escenario de una ciudad bombardeada, ruinas que son símbolos del desmentido progreso. Defraudado nada más llegar por el contraste entre expectativas y realidad que ya sufrió Manuel en *Mimoun* al pisar Marruecos y comprobar que en nada se correspondía con el mito orientalista, Chirbes constata en *Crematorio* «la nostalgia de la tierra natal convertida, con el golpe del boomerang, en nostalgia de la tierra prometida que ya no existe y a continuación esa nostalgia que revela que no es nada»<sup>50</sup>. Lo que antes se había impuesto a su presente ahora ni siquiera persistía en el recuerdo. Saber su mundo aniquilado lo llevó a construir su propio *hor-tus conclusus*, a la manera del estalinista reconvertido en ecologista que es Matías Bertomeu en *Crematorio*. Refugiado en él, se mantenía al margen de lo que había añorado. Con todo, no cerró los ojos: desde su jardín daba el parte de guerra diario en sus textos privados.

Los valencianos recurrieron a otras estrategias para escapar de la culpa de la destrucción de su tierra. El olvido de su propia identidad,

---

45 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV, opus cit.*, p. 267.

46 Susan SONTAG, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003.

47 María ASUNCIÓN GÓMEZ, «Cartografías del cuerpo enfermo: *Crematorio* y *En la orilla*», J. LLUCH PRATS (ed.), *opus cit.*

48 David GARCÍA-PONCE, *opus cit.*

49 Rafael CHIRBES, *En la orilla, opus cit.*, p. 250.

50 Rafael CHIRBES, *Crematorio, opus cit.*, p. 317.

que reflejaba y guardaba el paisaje, sería una; la otra es el maquillaje, la retórica, la asunción del mito del Mediterráneo como «ciudad de vacaciones». Esta sería la imagen que Valencia diseñó para otros y para sí: chalet, sol y playa. Las vallas publicitarias ocultaban los escombros esparcidos sobre los campos de naranjos. Y este, el del ocultamiento, es otro gran tema de Chirbes: el «dorso oscuro», las ciudades invisibles, que aparece ya entre las primeras entradas de su diario —El Retiro dividido en dos mundos, el del *cruising* y los abrigos de piel de las señoras burguesas— y que se replica hasta su última novela, en la que el París burgués de Haussmann se opone al «laberinto de comisarías, juzgados, instituciones de caridad, hospitales públicos y morgues» que habitan los subalternos<sup>51</sup>, esa ciudad *otra* de la que ya había hablado igualmente en su ensayo «Europa en dos folios»<sup>52</sup>.

La acción destructora de la naturaleza es una dimensión más del olvido de su propia historia en que están sumidos los valencianos. De ese pasado que niegan resultan identidad, cultura y paisaje de manera inextricable. La huerta y la costa valencianas son la consecuencia de «setenta u ochenta generaciones cuyos huesos se amontonan unos sobre otros en los mismos lugares», de todo ese esfuerzo ahora borrado por «la destrucción final, el apocalipsis, Armagedón», que es la guerra de cemento que tuvo que afrontar el litoral durante la primera década del milenio<sup>53</sup>.

Para Chirbes, todo desaparecía: la velocidad que imponía el deseo del progreso impedía siquiera mirar atrás; los escombros lo cubrían todo. Incluso los centros de población tradicionales se ven relevados por las nuevas urbanizaciones que se levantan a su alrededor. Estas apenas guardan alguna relación con la población nativa y, por tanto, carecen de cualquier vinculación con el lugar sobre el que se asientan. Estas urbanizaciones son las que construyen los especuladores de *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla*. Son lugares sin memoria que, a su vez, acaban borrando la memoria del lugar: los pueblos de pescadores convertidos en *resorts* cuya existencia solo queda

---

51 Rafael CHIRBES, *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama, 2016, p. 22.

52 Rafael CHIRBES, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama, 2010.

53 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV, opus cit.*, 461.

atestiguada durante el periodo vacacional. Ocurre, por ejemplo, *En los disparos del cazador* con la casa que construye Carlos. Proyectada como auxilio de la memoria de su estirpe, la suya es vano afán entre tanto *bungalow* barato: otra identidad perdida. De todo se apodera «esa gente que viene no se sabe de dónde, turistas de paso, mea defeca o eyacula»<sup>54</sup>. Es el triunfo del turismo: todo acaba convertido en espacios transitorios, donde no es posible construir una identidad. No es casual que buena parte de los sitios desde los que rememoran sus vidas los personajes de *Crematorio* sean *no lugares* prototípicos, como aeropuertos y, especialmente, la autovía que recorre Rubén Bertomeu, encapsulado en su coche, protegido de ese exterior hostil, por irreconocible, que él mismo ha ayudado a crear. El turismo y su inmediato rendimiento económico son el altar en el que los valencianos han sacrificado toda identidad.

Esteban, personaje de *En la orilla*, pertenece a la población tradicional de estos núcleos de acelerado crecimiento, a aquellos cuya memoria guardan los juncos de la albufera, las aguas del pantano, los naranjos que cercan un pequeño pueblo antes dedicado a los cítricos y ahora hundido en la especulación, el tráfico de drogas y la prostitución. Reconoce que «desde que el turismo empezó a invadir la costa, nunca me he sentido a gusto junto al mar»<sup>55</sup>, pero lo cierto es que él mismo es responsable de esta pérdida de vinculación con sus orígenes: también intentó, en su caso sin éxito, hacer negocio con la especulación. Sus palabras no son muy diferentes a las de Rubén, quien afirma que ese mar, del que tanto disfrutó en su infancia y que forma parte de sus experiencias iniciáticas de adolescencia —y que, por tanto, configuran su identidad—, ya no lo visitaría por haberse convertido en otro «de aguas dudosamente limpias y siempre atestado de bañistas»<sup>56</sup>.

Así pues, la visión que tenía Chirbes del Mediterráneo en los años ochenta cambia completamente. La naturaleza, que entonces aparecía de manera esporádica, ocupa con su retorno un lugar central

---

54 Rafael CHIRBES, *En la orilla*, *opus cit.*, p. 366.

55 *Ibid.*

56 Rafael CHIRBES, *Crematorio*, *opus cit.*, p. 15.

en la representación; se mantuvo, sin embargo, su expresión como símbolo, testigo o síntoma que ya tenía en sus escritos de juventud. En su primer diario, antes de publicar ninguna novela, describió los cambios que percibía en la sierra de Guadarrama durante un viaje en tren. El paisaje castellano, según Chirbes, se iba pareciendo cada vez más al europeo. España iba perdiendo parte de su identidad, tan ligada al paisaje desde el 98, y se homologaba a Europa como destino. Y el hecho de que fuera el Guadarrama el paisaje del que habla Chirbes no es baladí. Guadarrama fue el paisaje predilecto del krausismo. Fue a esta sierra de Madrid donde se hicieron las primeras excursiones para entender mejor cuál era la identidad del pueblo español. Chirbes es consciente de la tradición española y recurre a los símbolos que en el pasado habían servido a esta.

La mimética del paisaje mismo iba en busca de ese país plenamente europeo desechando los aspectos de su identidad que lo alejaban del continente. Es un proceso semejante al que se dio en la historiografía: el pasado y las ideas imperiales que hasta entonces habían dominado los debates sobre el ser de España se sustituyeron por una nueva selección de acontecimientos que hiciera patente cuanto de europeo y liberal había en él: el pasado quedaba así clausurado<sup>57</sup>. El reciente concepto de Europa —«una Europa que nunca existió más que como campo de batalla»<sup>58</sup>— exigía, para Chirbes, la reconceptualización de España, que necesitaba de una nueva historia, lineal como todo producto del historicismo, sin rupturas ni discontinuidades, desprovista de la zozobra de lo que pudo ser y no fue, de los callejones sin salida; una historia en la que todo hecho fue tránsito al presente capitalista y liberal, un hoy que no pudo ser de otra manera<sup>59</sup>.

Los valencianos hacían lo mismo alimentando un mito impropio, de segunda mano, construido por y para quienes, durante una

---

57 Teresa VILARÓS, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 2018, p. 142-143.

58 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II, opus cit.*, p. 340.

59 Luis Alfonso ZUÑIGA HERAZO, «Las tesis de la filosofía de la historia en Benjamin: un compromiso con la historia y la acción política», *Revista Filosofía UIS*, n.º 2 (2016), p. 199.

semana al año, se escapan en busca de «todo el azul del Mediterráneo, toda la calma del Mediterráneo»<sup>60</sup>. Lo hicieron para ajustarse a lo que necesitaban ser. Seleccionaron de su paisaje los elementos que sustentan esta nueva identidad, obviando cualquier trazo tembloroso que empañara esa imagen, y los vaciaron de su significado tradicional, de todo cuanto daba la medida de sí. Como denuncia Chirbes en cada novela, la cultura proporciona herramientas para justificar la falta de ética: la retórica todo lo aguanta. A propósito de cómo hacían los valencianos para que no se derrumbara su mito, en sus diarios escribió que «sobre el paisaje de residuos y basuras, se levanta la verborrea de una escuela lírica. Las palabras captan lo que, al parecer, es permanente; lo otro, el espanto que ocupa el territorio, es algo circunstancial: el accidente, que dirían los escolásticos»<sup>61</sup>.

Entre los elementos que adquieren un nuevo significado cabe mencionar el mar, que los pobladores tradicionales de la costa habían concebido como un espacio sucio, hasta cierto punto indeseable. Así se ve, por ejemplo, en los proyectos urbanísticos que en la primera década del milenio proponían abrir la capital valenciana al mar, pese a que la ciudad siempre había vivido de espaldas a él. Todo está orientado a construir la nueva identidad. Se produce la *disneyficación* del Mediterráneo devenido por obra y gracia del hormigón en «la gran piscina de Europa»<sup>62</sup>. La manera de gestionar el territorio está estrechamente vinculada al cambio de mentalidad porque, como señalan Folch y Bru, existe «una relación entre los paisajes antropizados y los modos de vida de la sociedad de cada lugar», pues estos «reflejan el imaginario y los criterios territoriales de cada colectivo humano»<sup>63</sup>. La sustitución de unos valores por otros, de una sociedad pobre y rural pero apegada a su propia identidad por otra que la malbarata, otra cuya incorporación al mercado global se ha dado acelerada y descuidadamente, se ha traducido en que la conservación de la naturaleza, como ocurre con la de la memoria, se

---

60 Rafael CHIRBES, *Crematorio*, *opus cit.*, p. 394.

61 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV*, *opus cit.*, p. 268.

62 Aina VIDAL PÉREZ, *opus cit.*, p. 83.

63 Ramón FOLCH, Josepa BRU, *opus cit.*, p. 101.

entienda como un obstáculo para la consecución del beneficio económico. Esta es la manera, como bien ha señalado Vidal Pérez, en que Chirbes «plantea una crónica de la crisis sin contemplaciones y revela cómo se arrebató a los lugares de sus significados históricos, afectivos, identificatorios», ya que «la línea costera del mediterráneo Misent fue asolada con la entrada del capitalismo para ser fundada de nuevo, en una limpieza de cara que dejaba atrás toda relación con la historia, en la que sus gentes ya no podían identificarse ni tampoco mantener las relaciones sociales del pasado»<sup>64</sup>.

En este sentido también podría decirse que el «filtro mediador»<sup>65</sup> con el que los valencianos se aproximan al paisaje ha cambiado de acuerdo con la ruptura histórica y, con ello, el olvido de la propia identidad. Ni siquiera la toponimia tradicional, que advertía de sus características, se conserva. «Los nombres de los lugares guardan la memoria de lo que fueron»<sup>66</sup>, se dice en la novela *En la orilla*, y se olvidan como toda la historia de los valencianos. La toponimia es parte de la historia de un paisaje. Conceptualizan lo que fue. En su pervivencia, los topónimos muestran «territorios, usos, percepciones, [...] paisajes de otro tiempo, tal vez fundacional»<sup>67</sup>.

Este proceso de destrucción y sustitución del pasado que viven Valencia y España en su integración en la modernidad capitalista es análogo al que experimentan otros países subdesarrollados. Chirbes escribió en sus diarios que, aparte de Valencia, «en ningún otro lugar observo esta especie de frenesí: prisa por usarlo todo al mismo tiempo, por degradarlo todo. [...] Solo China, los países a los que ahora llaman los dragones de Oriente, transmiten tal sensación de activo desprecio por su pasado y por sus tradiciones»; y del mismo modo que los valencianos se refugian en el lenguaje de la belleza de su paisaje, acaso por su incapacidad para asimilar la destrucción a la que lo someten, los chinos se abstraen de la fealdad que los rodea

---

64 Aina VIDAL PÉREZ, *opus cit.*, p. 87.

65 Ana María MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, Madrid, Siglo XXI, 2011, p. 101.

66 Rafael CHIRBES, *En la orilla*, *opus cit.*, p. 43.

67 Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN, «Valores e identidades», *op. cit.* p. 16.

concentrándose en la representación del mundo de sus jardines tradicionales<sup>68</sup>. Si el ángel de la historia de Benjamin, que tanto inspiró a Chirbes, observa horrorizado la destrucción del paisaje empujado por los vientos de la historia, los valencianos evitan el horror cegándose con el lenguaje.

El carácter provisional que todo había adquirido desembocaría en «un modo de vida que te lleva al cinismo, un *carpe diem* de corte oportunista y de efectos desastrosos, incluso para la prosa»<sup>69</sup>. Chirbes no entendió qué había podido pasar para que Valencia hubiera tomado este camino, pues al cabo no se trataba solo del capitalismo. Otros pueblos con que compara la actitud de los valencianos, como el castellano o el alemán, han mostrado más respeto por su pasado. Desde Valencia ni siquiera se puede entender Castilla, que «no es solo cuestión de piedras, o de la dehesa [...]; es una forma de mirar, tan alejada de esta provisionalidad. [...] El Tormes refleja las mismas piedras desde hace siglos. El Turia no refleja nada»<sup>70</sup>. Se podría aducir que este caso es distinto. Valencia, a diferencia de Castilla, es un territorio económicamente dinámico: ha dispuesto de dinero, y eso ha facilitado la renovación por encima de la conservación. Pero, por el contrario, el pueblo alemán, cuyo país quedó completamente arrasado en dos ocasiones durante el siglo xx y que forma parte de la dorsal europea, una de las zonas más ricas y desarrolladas del mundo, se ha mostrado más respetuoso con una identidad muy difícil de gestionar. En las notas para futuros trabajos que dejó Chirbes se propuso «escribir acerca de la continuidad del espíritu alemán, de su esfuerzo por sobrevivir», en comparación con «la capacidad de autodestrucción de mis paisanos, con lo que podríamos definir como su falta de espíritu»<sup>71</sup>.

Los valencianos, como el hijo de Ana en *La buena letra*, que quiere derribar la casa de su madre, testigo de la historia, para construir sobre sus ruinas un rentable bloque de viviendas, se niegan a cargar

---

68 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV, opus cit.*, p. 268.

69 *Ibid.*, p. 267.

70 *Ibid.*, p. 364-365,

71 *Ibid.*, p. 380.

con el peso de la memoria; tampoco con aquello que la conserve. Los que vacían de belleza el paisaje a cambio de un cheque son los mismos que en el pasado abandonaron la lengua propia y adoptaron el castellano «para ponerse coturnos lingüísticos»<sup>72</sup>. La ruptura con el paisaje corrió pareja a la fallida transmisión de la memoria, de lo cual Chirbes culpó a su propia generación por haber traicionado los ideales de justicia con los que creció: «hace cincuenta años, la visión que ofrecía la comarca era lo más cercano al paraíso que uno puede imaginar [...]. Hoy poco queda de aquello entre los bloques de edificios, los vertederos, las canteras, las urbanizaciones [...]. Pienso: es la obra de mi generación, la de los que íbamos a transformar el mundo, los que levantaban los adoquines de los bulevares de París, los ideólogos del 68»<sup>73</sup>.

Y de ahí procede la actitud tan crítica que mantuvo en privado hacia Valencia y los suyos. Porque al regresar al lugar del que había tenido que salir, y cuya lengua, cultura, historia e identidad —todo ello condensado en la imagen del paisaje— lamentó perder, sintió que volvía «a ser aquel que no quise ser; pero, además, sin centro y en decadencia»; sentía que perdía sus valores y se negaba a aceptar «los que se me ofrecen, que no son más que una forma de destrucción masiva», y acabó maldiciendo bíblicamente a los valencianos:

qué respeto puede merecer un pueblo que ha convertido el paraíso que le regalaron (lo era en su pobreza, lo conocí) en un baño infecto. Se han follado los ángeles que ha mandado el señor. Les queda tragarse la lluvia de fuego, que donde estuvieron (donde están) quede solo una negra y maloliente mancha, entre bituminosa y azufrada.<sup>74</sup>

La naturaleza, en la obra de Chirbes, aparece como lugar de memoria, y su destrucción se presenta como la condición para —o consecuencia de— el olvido. La denuncia de la destrucción de la

---

72 Rafael CHIRBES, *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 135.

73 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos III y IV*, *opus cit.*, p. 276-277.

74 Rafael CHIRBES, *Diarios. A ratos perdidos I y II*, *opus cit.*, p. 364.

naturaleza, en este sentido, sería un elemento más dentro del proyecto crítico de Rafael Chirbes por la recuperación de la memoria histórica. Pero esta naturaleza no la entiende ingenuamente como espacio virgen que se ha de conservar: todo paisaje es el resultado de la acción del hombre sobre él y guarda la memoria de una forma de relacionarse con la naturaleza que es al tiempo una manera de ser; en su caso, la del pueblo valenciano, que ha renunciado a su propia identidad a cambio de la promesa de un futuro opulento. Sin reducir la naturaleza a recurso explotable por el hombre, Chirbes entendió que esta cae bajo su dominio, y en la medida en que proyectó sobre ella y su estado el espíritu de los tiempos, la comprendió desde una perspectiva androcéntrica. Chirbes criticó la voracidad de un capitalismo que acaba por destruir los lugares y su memoria, y se propuso concienciar sobre ello, señalando que naturaleza e historia son indisolubles: el ser humano no puede deshacerse de su historia sin perder su identidad, pero tampoco puede abandonar, por su condición histórica, la naturaleza. Tales son los nuevos pecados originales que, para Chirbes, han cometido los valencianos, condenados ahora a vagar sin saber quiénes son en un lugar que no reconocen.

BELÉN GOPEGUI, L'ÉCRIVAINNE URBAINE

---

*Oliwia Baginska*

Universidad del País Vasco UPV/EHU  
et Université de Pau et des Pays de l'Adour



L'écriture de Belén Gopegui se distingue par sa perspicacité exceptionnelle dans la description de la relation entre l'homme et son environnement. Au-delà des paysages urbanisés, nous identifions la plume de Gopegui par son engagement politique et social qui fait d'elle l'une des voix les plus ambitieuses dans la dénonciation de la réalité actuelle. Fidèle à sa propre idéologie, l'autrice incite son lecteur à une réflexion approfondie et personnelle.

Ainsi, notre travail se donne-t-il pour but d'examiner la représentation du paysage urbain dans l'ouvrage de l'écrivaine madrilène, *El padre de Blancanieves*<sup>1</sup> (2007). Ce titre nous a paru pertinent compte tenu de la situation de l'intrigue dans le cadre spatial urbain qui possède des fonctions précises dans le texte. Quant à son argument, qui tourne autour des thèmes de l'écologie et de l'immigration, il est tout aussi important pour analyser la démarche écocritique dans l'écriture de Gopegui.

#### MADRID, ESPACE RÉFÉRENTIEL

Il est possible de qualifier Belén Gopegui d'écrivaine urbaine si nous prenons en considération que la majorité de ses romans sont situés dans l'espace citadin où nous est montrée la topographie de la ville : ses quartiers, ses avenues, ses bâtiments, ses espaces privés et

---

1 Belén GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*, Barcelona : Anagrama, 2007.

collectifs<sup>2</sup>. De ce fait, nous retrouvons dans son écriture les traits caractéristiques du roman urbain que Rosa de Diego définit de la suivante manière :

La novela urbana contemporánea, a pesar de la abundancia de direcciones, descripciones y localizaciones, no pretende mostrar o cartografiar la realidad actual, excesivamente compleja, sino que desea sobre todo desentrañar, expresar y observar esa vida en una ciudad en la que sus habitantes sienten tedio, vacío, soledad. No se trata de ubicar una historia en un marco verídico, sino que la novela urbana quiere ser testigo de lo que la ciudad y la sociedad han sido y son, para comprender y aprehender la existencia de los personajes que la habitan en la actualidad.<sup>3</sup>

Cette intention d'observer la vie et les émotions des habitants de la ville, annoncée par la chercheuse, est tangible dans le roman de Gopegui. Bien que la façon dont l'écrivaine nous raconte le monde recoure à l'effet de réel qui est patent dans la description de lieux véridiques, la préoccupation principale de l'autrice se fixe sur la réflexion quant à l'impact de la métropole sur le vécu des protagonistes. Si la romancière situe l'intrigue dans un cadre réel, son but n'est pas seulement de détailler la topographie de la ville, mais de transmettre un échantillon d'expérience universelle. Rosa de Diego déclare que le roman urbain cherche à découvrir les histoires des personnages dans le monde moderne, alors que Gopegui montre que le destin de ces personnages pourrait être le destin de n'importe quels citoyens d'une grande agglomération.

A cet égard, *El padre de Blancanieves* nous invite à explorer la ville de Madrid en accompagnant un groupe d'écologistes et une famille

---

2 Christina HORVATH, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 23.

3 Rosa DE DIEGO, « La ciudad es una ficción », in *Espacios urbanos cultura y cohesión social*, Bénédicte de Buron-Brun, Fleur Duplantier y Dolores Thion Soriano-Mollá (éds.), Sevilla: Editorial Renacimiento, 2018, p. 380-393 (384-385).

de la classe moyenne. Le lecteur traverse les rues madrilènes en suivant les itinéraires des personnages comme s'il était leur ombre ou un simple visiteur. La parfaite connaissance de la ville par l'autrice est une compétence qui lui permet de conférer à Madrid sa propre identité, construite grâce à l'exactitude des localisations et aux descriptions minutieuses :

Goyo abandonó el Centro de Tecnología a las once de la mañana. Acero, cristal, discretas cámaras de vigilancia. La entrevista había durado media hora, más la visita obligada al Laboratorio de Asistencia Técnica y Desarrollo del Área Química donde pronto podrían hacerle un sitio<sup>4</sup>.

C'est ainsi que la capitale se transforme en un espace référentiel que l'écrivaine configure à travers des lieux tout à fait repérables : El barrio de Parla<sup>5</sup>, Plaza Alonso Martínez<sup>6</sup>, La calle de Bravo Murillo<sup>7</sup>, La plaza de Colón con Los jardines del Descubrimiento<sup>8</sup>. Certes, l'introduction de ces localisations fait partie du pacte de lecture grâce auquel l'écrivaine s'engage à nous dévoiler un univers véridique auquel s'adjoit une histoire logique. Cependant, la cohérence du monde fictif n'est pas la seule fonction de cette stratégie narrative, conforme aux principes du réalisme. Plus que cela, la ville devient un témoin des phénomènes contemporains vécus par la société urbaine : la production, la militance, l'immigration, la consommation excessive, l'abandon social, les inégalités, le capitalisme, la lutte pour les droits du travailleur. Madrid est également un simple observateur de la vie quotidienne de ses habitants et des sentiments de nature plus humaine comme la léthargie et la passivité (« Yo sí he cambiado. Pero no digas que me corrompieron ; yo creo que nos

---

4 GOPEGUI, *op. cit.*, p. 62.

5 *Ibid.*, p. 77.

6 *Ibidem.*

7 *Ibid.*, p. 192.

8 *Ibid.*, p. 221.

corrompemos solos, suavemente »<sup>9</sup>), ainsi que de la solitude et du doute existentiel (« Cuarenta y cuatro años y ni una sola respuesta, no lloraba por autocompasión, dejaba que las lágrimas saliesen como alguien que deja entrar el agua en un barco sin achicarla, hasta que el barco empieza a hundirse y no queda más remedio que nadar »<sup>10</sup>).

Dans cette perspective, la ville pénètre les deux sphères de la vie citadine, dans sa dimension collective et individuelle, tout comme publique et privée. Par conséquent, parmi les espaces de vie représentés dans le roman nous observons les lieux de travail (les écoles, les entreprises, la boulangerie), les lieux de rencontre (les cafétérias, les bars), les lieux de transit (les moyens de transport, les rues) et les lieux intimes (les foyers, les jardins). Néanmoins, ce qui nous interpelle le plus dans ces images de la ville c'est le caractère artificiel de ses constructions. Nous allons étudier conséquemment les manifestations du paysage industriel dans *El Padre de Blancanieves*, ainsi que la relation entre l'urbain et la nature.

#### MADRID, ESPACE DYSTOPIQUE

Bien que l'écrivaine n'effectue pas une critique ouverte du milieu urbain, elle a une tendance à représenter la métropole comme une dystopie. La société qui habite le Madrid de *El Padre de Blancanieves* est loin d'être une communauté parfaite. C'est une société de consommation dans laquelle l'argent possède la valeur majeure. Dans l'échange épistolaire entre les membres du collectif activiste, Mauricio explique à Felix un incident de travail :

Tendrías que haber visto a mi última cliente de hoy. Ha estado media hora dudando entre la batidora niquelada de quinientos treinta euros y el maletín negro de piel de mil cuatrocientos. Al final se ha llevado los dos. No he aguantado y le he dicho «Te llevas dos meses de mi vida». Menos mal que soy un tío alto [...]

---

9 *Ibid.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 49.

Sé que si la frase de los dos meses la dice un tipo bajito, lo echan. En serio, se piensan que es un resentido y lo echan<sup>11</sup>.

A travers ce passage Gopegui dénonce plusieurs problèmes de la société moderne. De toute évidence, elle fait la critique de la consommation excessive, mais aussi bien de la superficialité qui s'est installée dans la vie quotidienne urbaine. La métropole d'aujourd'hui est le monde des images, comme l'affirme Marc Augé<sup>12</sup>, aussi l'aspect physique de ses habitants devient-il une compétence. L'absurdité de la conclusion tirée par Mauricio (*Heureusement que je suis grand...*) permet à l'écrivaine de manifester la cruauté du capitalisme et des valeurs contemporaines. Elle décrit un monde à ce point pénétré d'idéologie politique qu'il fait que rendre les citoyens malheureux induisant des phénomènes négatifs, comme par exemple la discrimination décrite par Mauricio. Ce qui est illustré également par le contraste entre les personnages privilégiés et les personnages vulnérables que nous observons dans ce passage, que l'écrivaine construit avec le plus grand soin et que va s'affirmer tout au long de son roman. Les inégalités sont reflétées dans les lettres intimes dans lesquelles les citadins désespèrent de leur sort. Ce type de narration est, à coup sûr, une stratégie que l'autrice emploie afin de dénoncer l'influence du milieu urbain sur le vécu intérieur de ses personnages car ils ont tout loisir de s'exprimer et de dialoguer à la première personne sur leurs propres expériences de la ville. Gopegui ne recourt pas au genre de la science-fiction dans sa construction dystopique de Madrid. Néanmoins, dans la réalité qu'elle montre à ses lecteurs la liberté des citoyens reste une question problématique et complexe, ce qui introduit l'idée de la contre-utopie.

La dystopie madrilène est représentée non seulement à travers sa société étioyée, mais aussi à travers un paysage industriel omniprésent. Gopegui construit Madrid comme un lieu « où l'homme qui a rendu son environnement totalement artificiel, souffre de tous les

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>12</sup> Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.

maux des temps modernes »<sup>13</sup>. La ville nous est montrée à l'image d'un labyrinthe citadin où l'architecture intimide les citoyens (« Susana bajó del autobús medio dormida. Le pareció que el edificio de ladrillo estaba lejísimos, y que era más alto que de costumbre »<sup>14</sup>). Les adjectifs récurrents que l'écrivaine utilise continûment pour décrire l'espace urbain sont « artificiel », « mécanique » et « métallique » :

Un dependiente les hizo pasar dentro, había grandes cajas de miambre, baldas metálicas, luz artificial. En un pequeño cuarto esperaba el panadero, sentado junto a un ordenador [...] Damián les condujo a la escalera común del edificio. Subieron tres pisos y atravesaron una puerta que daba a una escalera metálica de caracol por donde ascendieron la altura equivalente a otros dos pisos.<sup>15</sup>

Elle construit une ville dans laquelle les bâtiments impressionnent par leur immensité. Nous pouvons accorder à ces immeubles aux multiples étages une signification allégorique. Les différents niveaux symbolisent les diverses couches de la société contemporaine. L'image de l'escalier que nous propose l'écrivaine renvoie à l'échelle sociale, ainsi qu'au fait de surmonter les difficultés qui se présentent pour améliorer son propre sort dans la société. De plus, la reproduction d'un monde industriel dans la citation ci-dessus est renforcée par l'image d'un boulanger assis devant l'écran de son ordinateur. De cette façon, Gopegui thématise l'évolution de la technologie qui prend le pouvoir dans toutes les sphères de la vie publique. Le boulanger dont le travail a été traditionnellement la fabrication du

---

13 Hervé LAGOGUEY, « Ballard, écologiste malgré lui ? L'homme face à la nature dans *The Drowned World* et *The Drought* », in *Écofictions & cli-fi : l'environnement dans les fictions de l'imaginaire*, Christian Chelebourg (dir.) (Nancy : Presses Universitaires de Nancy-Éditions universitaires de Lorraine, 2019), p. 157-176.

14 GOPEGUI, *op. cit.*, p. 96.

15 *Ibid.*, p. 136.

pain, s'implique dans la construction des photo-bioréacteurs pour la culture des algues. En ce sens, l'écrivaine représente la vie dans la métropole comme une sorte de défi personnel et collectif. L'homme est obligé de lutter pour acquérir quelques parcelles de son bonheur et retourner la paix brisés par l'artifice de son entourage.

La ville industrielle dans le récit de Gopegui est aussi un lieu non relationnel, où les individus perdent pied sans cesse. Le paysage urbain apparaît comme vecteur du brouillage des sens humains, lesquels sont embrumés par les phénomènes de la modernité. Ainsi, les liens que les citoyens établissent entre eux sont-ils perturbés par les barrières spatiales, comme par exemple l'escalier roulant :

Se bajó en Nuevos Ministerios. En el andén, la claridad artificial le deslumbró. Subió por las escaleras mecánicas y se colocó en el lado de los que estaban quietos. Una chica pelirroja subía delante de él. Habría podido aguardar a ver el rostro de la chica, intercambiar una mirada, quizá arriesgarse a rozar su mano sin ningún propósito concreto, sólo porque él a veces había deseado que alguien rompiera la membrana invisible y le tocara a él.<sup>16</sup>

Madrid avec ses lieux de transit produit dans le texte l'effet de l'éphémère qui est à l'origine de la solitude des habitants. La ville rend les citoyens imperceptibles et les réduit à simples automates dans leur vie quotidienne. Ils se déplacent dans le sens leurs imposé par l'architecture de la ville ; leur mouvement, à la fois réglé et chaotique, empêche toute interaction humaine. Ainsi, Gopegui met en relief l'incapacité de ses personnages à satisfaire l'un de leur besoins essentiels, c'est-à-dire la socialisation. Le paysage urbain sert à l'écrivaine à dévoiler la distance physique et sociale. En ce sens, cette image dystopique porte la marque des préoccupations de Gopegui liées à l'individualisme qui devient un trait déterminant de la société d'aujourd'hui.

Finalement, la dystopie se traduit par l'impact des activités humaines sur la nature. Dans cette optique, Belén Gopegui contribue

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 63.

avec sa plume à ce que Pierre Schoentjes dénomme « la littérature marron »<sup>17</sup>. Elle soulève dans ses textes la question de la dégradation de l'environnement : « la destruction des paysages, l'épuisement des ressources naturelles, la pollution induite par notre consumérisme... »<sup>18</sup>. L'écrivaine perçoit l'espace urbain comme un milieu pollué à la suite d'une industrialisation démesurée:

— [...] Lo que hacemos es un parche, conseguimos que lleve un poco menos de CO2 a la atmosfera, pero no conseguimos que se emita menos CO2 que es de lo que se trataría.

—Para que las empresas emitan menos CO2 tendríamos que usar un poder que no tenemos. Esta solución por lo menos nos hace pensar en lo que está pasando, hace que incluso se vea CO2 al ver las algas que crecen con él, y por otro lado no gasta apenas agua ni erosiona la tierra ni otros muchos inconvenientes que las demás soluciones. Pero no es ninguna panacea, y debemos dejarlo claro.

Le processus dialogique entre les jeunes militants est une tendance narrative qui vise à exprimer les inquiétudes de l'écrivaine autour des questions environnementales dans la ville. À cet égard, la question de la durabilité urbaine est représentée dans le texte d'une manière plutôt pessimiste. Toute l'activité écologique des citoyens est insuffisante face à la contamination causée par les grandes entreprises et la production massive. La ville est considérée par l'écrivaine comme un organisme parasite qui ne peut pas vivre de ses propres ressources. Gopegui dénonce le fait que la nature soit traitée comme un combustible qui alimente les industries des pays occidentaux: « La mayor parte de la materia prima se obtiene del Tercer Mundo, destruyendo sus bosques y causando daños irreparables a sus suelos solo para conseguir superficie cultivable cuyo producto no va a dar a comer a las personas de esos países, sino a nuestros coches »<sup>19</sup>. A

---

17 Pierre SCHOENTJES, *Littérature et écologie: le mur des abeilles*, Paris: Éditions Corti, 2020, p. 84.

18 *Ibidem*.

19 GOPEGUI, *op. cit.*, p. 105.

travers les réflexions de ses personnages l'autrice introduit dans le roman une ambiance lugubre et catastrophique qui est typique des représentations dystopiques dans la littérature.

Dans ce paysage industriel et contaminé le macrocosme vert est quasiment inexistant, son absence devenant flagrante et significative. La nature s'infiltré ponctuellement dans l'espace urbain ; elle est considérée comme un remède pour un homme qui est dépeint comme le prisonnier emblématique du monde moderne. L'espace vert apparaît dans *El Padre de Blancanieves* sous la forme d'un jardin qui entrecoupe l'architecture madrilène. C'est un lieu où les personnages se rendent pour fuir la construction urbaine et pour contempler la nature. Dans la tradition littéraire, le jardin en tant que motif narratif renvoie au thème du rapport de l'individu à sa collectivité<sup>20</sup>. Dans cette perspective, le jardin dans le récit de Gopegui accomplit dans la structure textuelle une rhétorique de l'intimité.

Le jardin est représenté en tant qu'abri, car les personnages de Gopegui cherchent incessamment le contact avec l'environnement naturel. Il s'agit d'un besoin élémentaire face au développement des métropoles mondialisées, où l'homme perd complètement son lien avec la nature. Le motif du jardin, bien qu'il soit une manifestation civilisée de la nature, apparaît dans le récit pour faire ressortir l'influence néfaste de l'urbain sur l'individu. Dans *El Padre de Blancanieves*, Eloísa, employée d'une entreprise multinationale et militante clandestine, exprime la nécessité de retrouver son coin secret dans la ville :

Cuando Eloísa terminó de leer salió de la casa. No podía llamar jardín a esos cinco metros cuadrados, aunque ella se lo llamaba porque tenía un árbol, hierbas, un par de sillas oxidadas. Durante años había soñado con eso, un lugar donde pudiera pisar la tierra. La inquietud, fruto de las palabras de Goyo, se fue calmando sólo

---

20 Geneviève SICOTTE, « Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », *Projets de paysage*, n° 5, 12 janvier 2011. URL : <<http://journals.openedition.org/paysage/21093>>. Consulté le 7 mars 2023.

con notar el roce de los hierbajos y saber que no estaba viviendo en una caja sobre otras cajas y bajo otras más. Hacía viento y algo de frío, pero no le importó, siguió mirando a través de la verja casas nuevas y a lo lejos, la sierra de Madrid.<sup>21</sup>

Gopegui reflète le sentiment claustrophobe du personnage pour signifier l'oppression de l'individu dans l'espace urbain ; l'homme est confiné dans une grande métropole où la vie s'organise dans tout type de bâtiments, générateurs de stress, donnant l'impression de d'enfermement. Foucault considérait que le jardin est « depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante »<sup>22</sup>. En effet, la représentation de la nature dans ce passage acquiert le sens d'une expérience libératrice. Le jardin se transforme en un lieu permettant de se ressourcer et fuir vacarme de la ville. Il est configuré dans le texte comme un lieu thérapeutique grâce à ses capacités de rétablir l'équilibre mental et physique chez les citadins saturés par la vie dans la métropole.

Gopegui s'attarde sur les descriptions des paysages naturels afin de mettre en évidence le contraste entre les sensations ressenties par l'individu dans le milieu naturel et dans le milieu urbain. Dans cette opposition, la ville porte le stigmate de l'espace qui entrave l'introspection et le retour sur soi. En revanche, le retour à la nature est thématiqué dans le texte pour rendre compte « d'une interdépendance avec l'environnement et une étroite interaction entre humains et non-humains »<sup>23</sup>. La nature est représentée comme une source d'énergie, de force et de vérité. Ainsi, l'écrivaine codifie-t-elle la contemplation de la nature comme un processus introspectif qui

---

21 *Ibid.*, p. 28.

22 Michel FOUCAULT « Des espaces autres », conférence au Cercle d'étude architectural (1967), in *Dits et Ecrits*, Paris : Gallimard, 1994, t. IV, p. 759.

23 Carmen FLYS JUNQUERA, « Ecocríticas: El lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario », in *Ecocríticas : literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal (eds.), Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 15-25 (17).

lui permet de développer les portraits psychologiques des citadins, ainsi que de penser la relation entre l'homme et son environnement.

Les différentes représentations de l'espace urbain en tant qu'espace référentiel, espace dystopique et espace industrialisé, sont la preuve d'une grande préoccupation de Belén Gopegui pour la vie dans la cité. La ville devient le centre de la réflexion de l'autrice et un élément narratif essentiel pour traduire la réalité actuelle avec tous les phénomènes qui découlent de l'urbanisation. Nous avons pu observer progressivement comment cet espace acquiert une autre fonction dans le roman qui est celle de l'écocritique, dont la caractéristique fondamentale est « son attention à l'environnement, son engagement idéologique et son insistance à combiner la théorie et la critique avec la création, l'enseignement et l'activité militante »<sup>24</sup>. L'engagement de l'écrivaine est reflété dans la critique socio-écologique qu'elle effectue au travers de la construction de l'espace dans son texte. La ville dépasse son rôle de cadre spatio-temporel du récit et devient un acteur dans le programme narratif qui interagit avec les personnages. L'espace urbain est un écho d'une crise environnementale, mais aussi bien sociale, puisque Gopegui dénonce le manque de conscience chez les citoyens. Avec tout ce qui a été avancé nous espérons avoir prouvé que les textes de Belén Gopegui s'inscrivent dans l'univers d'écriture écocritique qui « a pour mission d'offrir une nouvelle orientation à nos discours » et cultiver « la poésie de diversité »<sup>25</sup>.

---

24 *Ibid.*

25 Montserrat LÓPEZ MÚJICA, « Ecocrítica francófona », in *Ecocríticas : literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal (eds.), Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 239-263.



LAUSANA, UNA CIUDAD VERDE PARA VER LA VIDA EN ROSA

---

*Montserrat López Mújica*  
UAH-GIECO-Instituto Franklin



Lausana aborda la cuestión medioambiental a través del prisma de la compleja relación entre la naturaleza y la ciudad, de la historia y la evolución actual. Los cambios profundos que se están produciendo, la transición ecológica y los plazos marcados por la crisis climática empujan a todos los sectores de la sociedad a reposicionarse y reclaman una nueva implicación ciudadana. La ciudad se inscribe en el enfoque multidimensional de la Agenda 2030<sup>1</sup> ratificada por la Confederación y sitúa en el centro de su ambiciosa política los modos de consumo y producción responsables, la preservación de los recursos, la alimentación, el ahorro energético, la convivencia y la promoción de la salud. De ahí que la metrópoli a orillas del lago Lemán pueda presumir de ser la pionera suiza en materia de desarrollo sostenible y ecoturismo. En 2004, fue la primera ciudad europea en recibir el «European Energy Award Gold»<sup>2</sup>.

Lausana es una «ciudad verde» construida sobre tres colinas empinadas, Saint-Laurent, la Cité, le Bourg, que ofrece una multitud de panoramas impresionantes con vistas al lago Lemán, a las montañas

- 
- 1 El *Plan directeur communal* y el *Plan d'affectation communal* definen la estrategia y las normas de construcción desde el 2015 hasta el 2030.
  - 2 La ciudad ostenta desde 1996 la etiqueta *Cité de l'énergie*, que recompensa su ejemplar política energética. En 2004, fue la primera ciudad europea en recibir la etiqueta GOLD del Premio Europeo de la Energía\*: <<https://www.european-energy-award.org/gold-municipalities-new/eea-municipality-detail/lausanne>>.

de los Alpes y al macizo del Jura. Además, más de la mitad del municipio está cubierto de bosques, viñedos, fincas y parques a los que se puede acceder fácilmente en bicicleta, algo que aprecian considerablemente sus habitantes. Por supuesto, cuenta con un sistema de alquiler de bicicletas, la mayoría de las cuales son eléctricas. Lausana destaca también por sus zonas de descanso y juegos, los deportes al aire libre, los itinerarios y visitas a los viñedos... ¡sin olvidar los productos regionales, los platos locales y sus 33 hectáreas de vides!

Escritores y artistas, a su manera, también han contribuido y contribuyen con sus escritos y obras a concienciar y mejorar la ciudad de Lausana, hasta convertirla en la metrópoli que conocemos hoy. Escritores, famosos o no tanto, para quienes Lausana fue un lugar único para vivir o un marco insustituible. A través de su atenta mirada se suscitaban cuestiones pertinentes acerca de la forma en que social y culturalmente se construyen y reconstruyen permanentemente los espacios, y se proyectan sobre ellos conceptos como naturaleza, paisaje, historia y cultura. Para ello nos apoyaremos en la eco-poética o eco-poésía, teoría literaria cuya última misión es extraer su compromiso y su enfoque artístico de la belleza de la biodiversidad mundial de especies y climas. Las plantas, los animales, los humanos y los minerales están íntimamente unidos, y esta relación de interdependencia, que ha sido dañada, sobre todo en las ciudades, sólo puede reconstruirse si la vida evoluciona en un entorno moral, político y espiritualmente sano. Se trata como nos explica Pierre Schoentjes de «[...] accorde[r] une place centrale aux espaces naturels, au-delà de la fonction de décor auquel ils ont souvent été réduits. C'est une littérature qui fait surgir des lieux, inséparables des histoires qui s'y déroulent et des récits qu'ils font vivre »<sup>3</sup>.

La literatura como construcción de mundos o universos mediante el lenguaje tiene en la ciudad su más moderno tema de creación, ya que la existencia humana fundamentalmente transcurre en la ciudad, que es donde se alimenta su creador para dar origen a sus textos literarios. Porque una ciudad no son solamente sus calles, sus plazas

---

3 Pierre SCHOENTJES, *Ce qui a lieu. Essai d'éco-poétique*, Marseille, Editions Wildproject, 2015. p. 13

y edificios, es también un estado de ánimo del corazón de quienes la habitan, una atmósfera, un paisaje, es la ciudad soñada por la magia de la poesía.

#### SEIS DÉCADAS DE MODERNIDAD EN LAUSANA

La ciudad de Lausana ha generado numerosos debates y controversias a lo largo de los siglos con la constante mutación de su paisaje urbano. A través de su patrimonio arquitectónico podemos leer los distintos momentos de su historia: expansión o repliegue, vida espiritual y cultural, prosperidad aristocrática o burguesa, revoluciones industriales y técnicas. Su nacimiento a orillas del lago Lemán se remonta a los tiempos de los romanos, pero Lausana se elevó hacia la colina de la Cité en la Edad Media rodeándose de murallas. En 1536, adoptó la reforma calvinista. La ciudad comenzó a experimentar un cierto auge en el siglo XVII, con Jean-Jacques Rousseau en el papel de promotor. Gracias a la publicación de *La Nouvelle Héloïse*, un pequeño país completamente desconocido se convirtió de repente en el centro del mundo para cientos de lectores. Los primeros visitantes fueron hombres de gusto como: «[...] Voltaire, Gibbon, beaucoup de marquis français, beaucoup de lords venus d'Angleterre». Pero esto no se mantuvo en el tiempo ya que fueron suplantados: «[...] au cours du XIX siècle, par une infinité de particuliers dépourvus de toute illustration, mais non d'argent, ce qui nous intéressait surtout, puisque c'est là l'origine du tourisme»<sup>4</sup>, nos explica el escritor C. F. Ramuz. Lausana será la capital del nuevo cantón de Vaud en 1803, y pudo expandirse hasta convertirse en el corazón de una gran aglomeración. Fue a lo largo de los siglos XIX y XX, cuando la ciudad comenzó a crecer de forma lenta pero segura. En 1850, Lausana era mercado rural, ciudad universitaria, capital administrativa, cruce de carreteras, encaramada en su acrópolis o encerrada en

---

4 C. F. RAMUZ, «Sur une ville qui a mal tournée», *Lausanne, une ville qui a mal tournée*, Paris, Mermod 1947 (article publié dans Aujourd'hui, le 18 décembre 1930), p. 28.

sus estrechos valles. Nunca sabremos por qué no se abandonó este emplazamiento, desfavorable al tráfico y a la expansión, y se trasladó a la llanura, más apropiada para su desarrollo. A partir de 1850, la ciudad se beneficia en gran medida del auge industrial y económico; supera por fin los límites de sus murallas medievales y, haciendo frente a su accidentada topografía, crea un gran acontecimiento urbanístico con la construcción de obras de ingeniería civil como el Grand Pont, o la llegada del ferrocarril en 1856, que aumentaron la población de Lausana de 15.000 habitantes en 1850 a 65.000 en 1910 hasta los 145.000 que existen en la actualidad. Entre la década de 1860-70 y 1910, se producen las decisiones de un pueblo que tuvo que romper las barreras físicas para convertirse en ciudad, con el riesgo que ello conlleva de perder su personalidad. La revolución industrial trajo consigo los procesos de concentración de población e industrias y la urbanización y crecimiento de la ciudad. Aunque los edificios más imponentes como la sede del Tribunal Federal construida entre 1922 y 1927 o el primer rascacielos de Suiza, la torre Bel-Air, edificada en 1931 surgirán unos años más tarde. A partir de la década de 1930, Lausana experimentará profundos cambios. Numerosos barrios insalubres del centro histórico, donde vivían las clases más desfavorecidas, serán demolidos. Las numerosas industrias y malolientes curtidurías que ocupaban los valles del Flon y el Louve, ríos hoy canalizados, donde proliferaban las enfermedades y la prostitución serán completamente transformados. Desde el Pont-Bessières, los transeúntes que lanzaban una mirada afectuosa al encantador amasijo de tejas, buhardillas y chimeneas que formaban los tejados de la rue du Pré y de la rue des Cheneaux, no pensaban lo suficiente en la miseria humana que ocultaban. Este distrito tuvo siempre muy mala reputación. Aunque estas decisiones no fueron siempre del gusto de todos. Para la escritora Anne Cuneo esta solución fue un terrible error:

[le] Flon justement, qui coulait alors à ciel ouvert sous ce qui est aujourd'hui la rue Centrale. Il paraît que plus on approchait du fond, plus c'était insalubre, et que quelque chose devrait être entrepris pour empêcher les petites gens qui se serraient sur ces pentes de mourir de toutes sortes de maladies, quand ce n'était pas

noyées par les crues intempestives de cette petite rivière à l'air par ailleurs inoffensif. Mais entre ça et le projet finalement adopté, il y aurait eu toutes sortes de possibilités intermédiaires, et la solution choisie —recouvrir le Flon et construire par-dessus une route qui coupe la ville comme une plaie— me semble la pire de toutes<sup>5</sup>.

Muchas de estas calles del barrio de Rôtillon, como las anteriormente citadas, desaparecerán del catastro de Lausana para siempre. La rue du Pré tenía, sin embargo, un pasado bastante honorable. El Flon, que fluía al pie del acantilado que corona la ciudad, había atraído algunos molinos, después talleres artesanos, curtidurías y carnicerías. Y así, poco a poco, siguiendo el curso del agua, se fue formando una calle muy animada, poblada por honorables burgueses que, agrupados bajo el estandarte del Pont (nombre del barrio vecino donde se construyeron los primeros mercados de Lausana), participaron activamente, durante la Edad Media, en la formación y el desarrollo de la ciudad baja, foco de la vida comunal. Hasta principios del siglo xx, la industria del curtido floreció en la rue du Pré. Los nombres de antiguas y respetables familias estaban adscritas a una serie de casas cuya arquitectura expresaba una laboriosa y digna facilidad para vivir. Estos barrios, situados en el fondo de los valles, contrastaban fuertemente con la ciudad moderna que se desarrolló en la cima de las tres colinas. Para Anna Cuneo este barrio era:

[...] l'un des plus intéressants de Lausanne. Il a été très populaire, accroché à la pente derrière la colline de Bourg comme la misère s'accroche au dos des riches. C'est un des derniers témoignages de ce qu'était le Lausanne de petites gens. Il y a une trentaine d'années, on a commencé à se dire qu'on allait l'assainir<sup>6</sup>.

Desgraciadamente, sería imposible esbozar aquí la historia de todas las transformaciones que se han producido y sufrido en esta ciudad francófona, por ello nos limitaremos a estas últimas seis décadas,

5 Anne CUNEO, *Hôtel des cœurs brisés*, Orbe, Bernard Campiche, 2004, p. 40.

6 Anne CUNEO, *Âme de bronze*, Orbe, Bernard Campiche, 2001, p. 18.

a su periodo más reciente de modernización, comenzando por una fecha clave para esta ciudad. Esa no es otra que la de la Exposición nacional suiza de 1964, también conocida bajo el nombre de Expo 64 y que tuvo lugar entre el 30 de abril y el 25 de octubre del mismo año. Esta exposición fue el acontecimiento más importante de la época para la ciudad<sup>7</sup>, pues modernizó considerablemente todas sus infraestructuras. En esta exposición se descubre una Suiza moderna, un nuevo mundo. Durante cuatro meses, los suizos se reunieron en la Exposición Nacional de Vidy. Más de once millones de visitantes recorrieron la Vía Suiza para descubrir los pabellones dedicados al trabajo, la agricultura, el transporte y la educación. Suiza quiso ver en este espejo el reflejo de un país unido, seguro de sus valores y de las élites que hicieron posible este gran acontecimiento. El público se enfrentó a nuevas formas de medios de comunicación, a una sorprendente tecnología que desempeñaría igualmente un papel importante con el primer submarino turístico de Jacques Piccard y el monorraíl. La exposición fue también una celebración del automóvil, con la inauguración del primer tramo de la autopista Ginebra-Lausana. Para la ocasión se creó una estación de SBB en Sévelin, desde la que se podía llegar a la orilla del lago en telecabina. Los diseñadores no dudaron en introducir el arte contemporáneo: la Sinfonía para 156 máquinas de oficina de Rolf Liebermann y la Máquina Tinguely que cuestionaron la relación entre el hombre y la máquina.

Para Lausana, desde el punto de vista arquitectónico, el acontecimiento contribuyó a rellenar el lago<sup>8</sup>, transformando un anti-

---

7 La revista americana *Time Magazine* publicada el 15/11/1982 en su artículo «No Knocks for Knoxville» la calificó como la más bella exposición del siglo: «Montreal's Expo 67, in contrast, leaves a pleasant memory of some fine buildings and a colorful environment inspired by the most beautiful fair in this century—the Swiss National Exposition at Lausanne in 1964. Lausanne, a national fair, was an exemplary work of art, excitingly varied and yet harmonious» (p. 70) <<https://archive.org/details/time-1982-11-15/Time%201982-05-03/page/70/mode/2up?q=Exposition+1964>>.

8 En 1959, el Consejo Municipal dio luz verde al relleno de 200.000 metros cuadrados, lo que permitió adelantar los márgenes del lago varios centenares de metros. Así fue como la Exposición Nacional de 1964 pudo celebrarse.

guo vertedero en la Vallée de la Jeunesse. Junto a la Plaine de Vidy es uno de los recuerdos de la exposición del 64, un lugar de interacción social importante de la ciudad. Su ubicación ligeramente apartada no la convierte necesariamente en un destino obvio. Pero el viaje merece la pena. Con su suave pendiente, su rosalada (símbolo de la juventud, creada en 1973) y su insólita arquitectura, la Vallée de la Jeunesse parece casi irreal, como congelado en el tiempo. Este recinto dio título a una obra de Eugène Meiltz en 2007 *La Vallée de la Jeunesse* donde el autor cuenta su vida, no cronológicamente, sino a través de diez cosas que le han hecho bien y diez que le han hecho mal. En una de estas historias recuerda con cierta ternura sus años de infancia y juventud compartidos en familia en este parque tan representativo en su vida, una forma de observar la importancia que tiene el sentido del lugar y de comprobar cómo los lugares nos ayudan a recuperar el contacto con los seres queridos (o perdidos, en este caso, su padre):

Me pas me dirigent presque malgré moi vers la Vallée de la Jeunesse, située dans le prolongement du cimetière de Montoie. Je me souviens du jour où nous y sommes allés pour la première fois, mon père, Alex et moi. On avait croisé un corbillard et j'avais demandé à mon père où allaient les morts. Je me souviens qu'à l'époque, la promenade jusqu'à la Vallée de la Jeunesse m'avait semblé interminable, une vraie exploration. Maintenant, je sais que le parc de mon enfance se trouve au bout de la rue. Je marche sans me presser. Je sens que je suis dans la bonne direction. C'est sans doute le seul endroit au monde où je trouverai un peu d'apaisement. Face à la colline de rochers percée de ses toboggans, les larmes me montent aux yeux. Combien de centaines de fois suis-je venu ici ? [...] <sup>9</sup>.

---

9 Eugène MEILTZ, *La Vallée de la Jeunesse*, Genève, La Joie de lire, 2007, p. 195.

Se siente una cierta sensibilidad hacia esos espacios urbanos cargados de historias, hacia ese «sentido del lugar»<sup>10</sup> que despiertan esos rincones repletos de recuerdos, poseedores de una fuerte identidad y un carácter profundamente sentido por los habitantes locales y visitantes. De igual modo, el parque Louis-Bourget<sup>11</sup>, zona verde, santuario natural de aves y zona de descanso a orillas del lago Lemán en Lausana, en la prolongación de la Plaine de Vidy, representa para Claire Genoux un espacio de pertenencia y de arraigo:

[...] L'unité de ce parc, je l'ai trouvée d'abord grâce à la vitesse. Il n'est pas un lieu d'élection — je ne m'y promène pas — mais un lieu où se jouent certaines scènes auxquelles je participe : les promenades, les pique-niques, à midi ou le soir, pendant l'été avec les amis du roller ou les étudiants du cours de vacances. Pendant quelques heures, j'appartiens à un lieu précis<sup>12</sup>.

La Exposición del 64 contribuyó al desarrollo de la ciudad hacia el oeste, prefigurando el nacimiento del campus de Dorigny cerca del lago. Pero no sólo se ocupó del pasado, sino también del presente con el cuestionario Gulliver y del futuro con los cortometrajes de Henry Brandt, que apuntaron a la xenofobia, los problemas medioambientales y la alienación de la vida moderna. Los retos del futuro se abordaron con preguntas sobre la estructura social

---

10 *Sense of place* en la geografía anglosajona o *espace vécu* en la geografía francófona: lugares que poseen un significado especial. Sobre esta diferencia véase artículo de López Mújica, M., «El 'espacio vivido' en las geografías francófonas: el ejemplo del cantón suizo», in Axel H. GOODBODY & Carmen FLYS JUNQUERA (Eds.), *Sense of place: Transatlantic perspectives*, Colección CLYMA, Biblioteca Benjamin Franklin, 2016.

11 El nombre del parque Louis-Bourget rinde homenaje a Louis Bourget (1856-1913), profesor de farmacia y medicina de Lausana, ornitólogo apasionado, que lanzó una iniciativa para comprar nidos artificiales para colocar en parques y a lo largo del lago. A su muerte, dejó a la ciudad de Lausana una suma a favor de la creación de una zona ornitológica protegida.

12 Claire GENOUX, «L'alcôve des taillis», *Lausanne. Jardins d'images*, Edimento, 2006, p. 70.

y política y la sociedad de consumo. Lausana se fue proyectando en estas décadas en una ciudad moderna que no temía al futuro y que intentaba recuperar su pasado.

En este iniciado siglo XXI, su visión sobre el desarrollo urbano se centra sobre todo en la sostenibilidad, el desarrollo urbano y la mejora de la calidad de vida. Para ello, desde la municipalidad se apuesta por la preservación y puesta en red de las zonas no urbanizadas (bosques, zonas agrícolas, parques, jardines, etc.) y la creación de nuevos espacios verdes que acompañarán al crecimiento previsto. Todo ello para hacer de Lausana una ciudad más sana y ecológica, reduciendo la contaminación acústica, mejorando la calidad del aire, la reducción de la huella energética y la adaptación al cambio climático.

Como segunda ciudad de la región del lago Lemán, Lausana goza en la actualidad de un gran atractivo, como demuestran las numerosas transformaciones en curso, sobre todo en materia de urbanismo y movilidad. Para conciliar la preservación de sus inestimables recursos con el crecimiento previsto (30.000 habitantes más) y responder a la escasez de viviendas, la ciudad se ha fijado un rumbo para 2030: orientar el desarrollo urbano hacia unos pocos emplazamientos bien conectados con el centro de la ciudad y con las redes de transporte público y de movilidad más ecológicos, para preservar las demás partes de su territorio. De este modo, se puede honrar el rico patrimonio, la diversidad social y la vitalidad económica de los barrios, así como las cualidades ecológicas, climáticas, paisajísticas y recreativas de las zonas no urbanizadas, que son esenciales para el bienestar de la población.

En el marco de la estrategia de desarrollo sostenible los principales temas abordados son la preservación de los bienes naturales comunes (naturaleza, paisaje, agua, etc.), la producción y el consumo responsables, la promoción de la salud, la cohesión social local y la solidaridad internacional, y los enfoques participativos para garantizar la calidad de vida en los barrios.

## UNA RED ECOLÓGICA URBANA

*Si chaque ville peut se vanter  
de son patrimoine naturel et construit,  
il est un trésor dont Lausanne peut s'énorgueillir :  
ses espaces verts*  
Daniel Brélaz, syndic de Lausanne<sup>13</sup>

Se trata de invitar la naturaleza a la ciudad: «Se mettre au vert en pleine ville, c'est possible»<sup>14</sup>. Estudios recientes<sup>15</sup> realizados en Inglaterra y otros países han demostrado que la presencia de espacios verdes cerca de las zonas habitadas aumenta la concentración, la creatividad y el estado de ánimo, siendo además un antídoto para el estrés crónico y la agresividad. También recentra a los seres humanos sobre el mundo en general, propiciando mayor generosidad y cooperación. Por otro lado, al favorecer el paisajismo salvaje con flora autóctona, la ciudad está contribuyendo a mejorar la red ecológica regional. Esta red forma parte de un proyecto nacional que abarca todo el territorio suizo. Conectar hábitats próximos al estado natural es vital para el mantenimiento de las especies. La preservación de la biodiversidad requiere, por tanto, la mejora de la red ecológica en todo el país, incluidas las ciudades.

Por esta razón, en Lausana desde hace ya algunos años, el desarrollo y el mantenimiento de los espacios verdes tienen por objeto favorecer a las plantas y animales locales creando hábitats adecuados para ellos. En la anteriormente citada rosaleda del *Valle de la Juventud* existen unos 8.000 rosales que constituyen un verdadero tesoro vegetal. En esta soleada ladera también se esconden otras dos colecciones: la primera presenta cerca de 80 coníferas enanas y rastreras, y la segunda se centra en plantas perennes. Un completo paraíso para

---

13 Marc DUBOIS, *Lausanne. Jardins d'images*. Lausanne, Editions Edimento, 2006, p. 2.

14 *Ibid.*, p. 11.

15 Trabajo de David Strayer y Richard Mitchell comentado en *National Geographic*, enero de 2016, pp. 36-49.

los insectos. Pero no son los únicos a los que les gusta estar aquí. Las aves y todo tipo de pequeños mamíferos encuentran un agradable refugio en las franjas boscosas que enmarcan el valle. Sobre todo, porque el lugar es el cruce entre los cementerios de Montoie y Bois-de-Vaux, otros dos oasis de calma para la fauna urbana. Por ello, la siega intensiva, la poda y el desherbado regular se reservan para los terrenos deportivos, los jardines de flores vinculados a edificios históricos o las zonas muy frecuentadas de los parques públicos. En estos otros lugares, la naturaleza toma el relevo. Se abandona el uso de productos fitosanitarios químicos, que tienen un efecto negativo sobre la salud y el medio ambiente.

También se están regulando las emisiones de luz que aumentan cada vez más, lo que puede ser peligroso para los animales. La luz artificial no sólo perturba a los animales nocturnos, sino que también influye en el reloj interno de las plantas y animales diurnos. Perturba a las aves migratorias, los murciélagos, los peces, los anfibios, los insectos e incluso el plancton del lago. La ciudad de Lausana ha finalizado su Plan de Alumbrado con un «Plan Sombra» que enumera las zonas en las que es aconsejable abstenerse de utilizar luz artificial. El objetivo de los «Planes de Iluminación» no es iluminar más, sino iluminar de forma más diferenciada, integrando además aspectos ecológicos. Estas iniciativas, que hasta ahora se han limitado al ámbito local, no pueden resolver el problema de toda Suiza. Sin embargo, el mantenimiento de las zonas oscuras y su conexión en red es más urgente que nunca. Con este plan general de iluminación, las ciudades pueden regular el crecimiento desordenado de las luminarias y organizar el alumbrado urbano de forma eficaz<sup>16</sup>.

Todo esto que se acaba de contar no sería posible sin la colaboración y la voluntad de los grupos de vecinos, asociaciones, escuelas, particulares, propietarios y gestores de edificios que gracias a sus logros están acogiendo la naturaleza y promoviendo la red ecológica

---

16 Para más amplia información léase «Comment la lumière artificielle perturbe la faune et la flore» *L'environnement*, 3-2022 de L'office Fédéral de l'Environnement (OFEV), Suiza, p. 23-27. <file:///C:/Users/mlmuj/Downloads/50514\_Die%20Umwelt\_FR\_GzD.pdf>.

en el corazón de la ciudad: un reto apasionante que Lausana y los municipios de Lausana Oeste asumen con la complicidad y el apoyo de todos.

#### LAS VÍAS VERDES DE COMUNICACIÓN EN EL CORAZÓN DE LA CIUDAD

Las plantas y los animales se mueven por su propia red. Las franjas boscosas, las orillas de los lagos, los setos, los cursos de agua y los bordes son importantes vías de comunicación para la fauna. En las ciudades, estos corredores entran en conflicto con las infraestructuras: carreteras y autopistas, vías férreas, oleoductos, vallas y aparcamientos son a menudo obstáculos insalvables para ellos.

En la región de Lausana se han creado algunos corredores biológicos muy importantes que permiten pasar fácilmente de un hábitat a otro. La orilla del lago entre el Venoge y el Vidy es esencial para las especies vinculadas a los humedales. Las franjas boscosas del Venoge y Vuachère conectan la orilla del lago con el interior en un eje norte-sur. El desplazamiento a lo largo del eje este-oeste es posible a lo largo de las vías del SBB con sus laderas de praderas arbustivas. Estos corredores son puntos de entrada a la ciudad para muchas especies.

Los depósitos biológicos están distribuidos por toda la ciudad. Se trata principalmente de bosques, ríos con sus orillas arboladas, parcelas agrícolas y desembocaduras de ríos. La riqueza del ecosistema urbano depende en gran medida de la calidad de estos embalses y de los pasillos que los comunican entre sí y con el exterior. Cada planta y animal vive en su propio entorno. Los peces dependen del agua, ya sea corriente o estancada, según la especie. En la ciudad, el vencejo anida en los edificios, mientras que el clavel florece en los prados secos. Esta diversidad de requisitos ha llevado a dividir la zona urbana en subredes ecológicas.

## LA SUBRED FORESTAL

En Lausana, donde la urbanización no deja de evolucionar, el bosque comparte cada vez más su territorio con los habitantes. Cubre el 40% de la superficie municipal y llega hasta el corazón de la ciudad. El Departamento de Parques y Fincas gestiona el patrimonio forestal de Lausana como un recurso vital que debe preservarse para las generaciones futuras. Para preservar este equilibrio, la mano del hombre debe actuar para garantizar la perennidad de esta proximidad. Para ello, el servicio forestal municipal tala madera con regularidad. Cada tala se realiza con el objetivo de garantizar la máxima seguridad a los usuarios y ofrecer a las generaciones futuras un medio ambiente de calidad.

Entre los parques más destacados de la ciudad se encuentra el Parque natural periurbano de Jorat. Un auténtico pulmón verde para Lausana, compuesto principalmente por abetos y hayas, el Jorat es el bosque más extenso de la meseta suiza: cuenta con 1.350 hectáreas de estos bosques que dominan la ciudad. Para los habitantes de la región, es una escapada a la puerta de casa. Lugar de descanso y ocio, rico en biodiversidad, cargado de historia y explotado por su madera, es muy apreciado por los habitantes de Lausana. Las 1.882 hectáreas de bosques son gestionadas y explotadas por 32 empleados internos, apoyados por un pequeño número de trabajadores de empresas privadas. La preocupación constante de los gestores es aplicar los principios del desarrollo sostenible: preservar una naturaleza formada por ecosistemas ricos y variados, mantener lugares de trabajo capaces de producir madera de calidad al mejor coste, pero también garantizar un lugar de descanso y actividad física para los habitantes de la región. Para alcanzar estos objetivos, el departamento de parques y fincas ha renunciado al uso de productos fitosanitarios y sólo recurre a la regeneración natural para garantizar la renovación de sus bosques. La gestión forestal está certificada desde 2004.

Otro de los bosques que rodea Lausana es el enclave de Vernand, que además es plural. Efectivamente, existe un Vernand-Dessus y un Vernand-Dessous, dos zonas forestales distintas pero no muy diferentes. Aquí entramos en el dominio de los árboles caducifolios, con algunas excepciones notables. Cuando uno se adentra en los bosques

de Vernand casi se podría jurar que se está en otro país: Vernand alberga imponentes robles, entre ellos el árbol más viejo de los bosques de Lausana, un venerable anciano de al menos 400 años. Este bosque fue fuente de inspiración para un joven C. F. Ramuz que comenzaba sus estudios en la Universidad de Lausana. Su familia se acaba de instalar en la campiña de Lausana y aprovecha sus días libres y fines de semana para descubrir y disfrutar de toda esta naturaleza. Comienzan para él «[...] deux magnifiques années de courses désordonnées et en tout sens dans la champagne»<sup>17</sup>. El bosque de Vernand-Dessous será el primer lugar escogido por el autor: «[...] Je n'avais, pour gagner la forêt, qu'à descendre le penchant des près jusqu'au ruisseau. Elle était là qui m'attendait, haute et étagée, pareille à une immense vague toujours sur le point de s'écrouler et qui ne s'écroulait jamais»<sup>18</sup>.

Y no podemos olvidarnos del Bosque de Sauvabelin, durante mucho tiempo salvaje, se acondicionó en el siglo XIX. Está tan transitado y desarrollado que uno casi se olvida de que es un bosque de verdad. A la vez nicho ecológico y lugar de descanso en plena ciudad, el bosque de Sauvabelin reúne todos los ingredientes del bosque urbano. Es un oasis de naturaleza en el corazón de la ciudad. Aquí estamos en el suelo de las frondosas, sobre todo del haya, que se encuentra en su terreno favorito. Pero no es la única que comparte protagonismo. Las estrellas de Sauvabelin son los robles, algunos de los cuales tienen ya más de tres siglos. En 2006 se creó una reserva forestal, la *Réserve des Vieux Chênes*. Para los próximos cincuenta años, no está prevista ninguna intervención, salvo por razones de seguridad, en esta zona de varias hectáreas.

Jean Lantier, fundador en 1786 del semanario ecléptico *Journal de Lausanne*, publicó la obra *Journée champêtre, ou Promenade au Bois de Sauvabelin près de Lausanne* (1787). El narrador cuenta las horas de felicidad que pasó en el bosque con Sophie, a la que luego pierde en circunstancias no esclarecidas. La mirada de la literatura

---

17 C. F. RAMUZ, *Questions. Œuvres Complètes*, Lausanne, Ed. Rencontre, T. XV, 1968, p. 126.

18 *Ibid.*, p. 126.

sobre la ciudad recrea su paisaje y la hace más visible desde la imaginación con una carga poética que la convierte en más humana y vivible:

Oui, mon cher, j'aimerai toujours le Bois de Sauvabelin; sans cesse ses promenades, ses agrestes bosquets, et ses singularités me plairont ; toujours cependant ils feront saigner les plaies de mon cœur...

[...] ce Bois charmant nous offrit successivement les plaisirs les plus vifs et les plus purs. Nous le parcourûmes presque entièrement ; Sophie était infatigable, et dès que les idées tristes que notre déjeuner nous avait procurées, furent dissipées, sa gaieté naturelle reparut avec son aimable et légère facilité<sup>19</sup>.

Como observamos, el bosque sigue cumpliendo todavía su misión protectora en pleno corazón de los barrios de Lausana. Pero no se contenta con desempeñar el papel de guardaespaldas. También cura las heridas del alma con su simple presencia. ¿Cómo sería el espacio urbano sin estas bolsas de vegetación? ¿Qué aspecto tendrían los barrios altos de la ciudad sin el Bois-Mermet o la zona boscosa del Parc du Désert? Los bosques no sólo son útiles para las personas. En la ciudad, también proporciona merecidas zonas de descanso a una fauna diversa, desde ardillas a cárabos, pasando por diferentes batracios: sapos, tritones y ranas retozan en el canal ornamental construido entre 1771 y 1782 en este Parc du Désert. Durante su renovación a finales del año 2000, se construyeron pequeñas rampas para facilitar el paso de los anfibios del estanque al bosque, donde se esconden gran parte del año. El estanque central se alimenta de un manantial natural. Esto proporciona un caldo de cultivo perfecto para ellos. Cuando emergen, dan mucho que hablar.

---

19 Jean LANTEIRES, «Journée champêtre, ou Promenade au Bois de Sauvabelin», *Les Confessions d'Emmanuel Figaro, écrites par lui-même*, París, Chez les Marchands de Nouveautés, 1787, p. 133 y 176.

## LA SUBRED DE HUMEDALES

Los humedales son uno de los ecosistemas más atractivos. Sin embargo, en 150 años, el 90% de los humedales suizos han desaparecido. El drenaje, los terraplenes y los canales han destruido estos hábitats excepcionales. Las ciudades tampoco se han librado. En la región de Lausana, el 36% del agua corriente ha sido canalizada y apenas queda nada de los humedales de antaño. En el lado del lago, hay que buscar mucho para encontrar una o dos islas de lechos de hierba acuática que antaño cubrían toda la orilla entre St-Sulpice y Ouchy. Para Charles Albert Cingria (1883-1954), que amaba las orillas del lago Lemán, estas funcionaban como umbral y límite urbano. Esta vasta extensión de agua que une a la vez que separa forma parte de la ciudad y su ambiente; las orillas del lago son un refugio y un punto de referencia del espacio civilizado y sus limitaciones:

Il faut vivre sur les lacs, dans les lacs, sous les lacs, tout près des lacs... [...] Il faut non seulement vivre sur les lacs et dans les lacs et près des lacs : il faut vivre du lac : tirer sa subsistance de ce qu'il contient et ce qu'il produit. Nous étions lacustres à l'origine, notre destin est de le revenir<sup>20</sup>.

Sin embargo, quedan superficies preciosas aquí y allá y algunas especies notables han resistido a pesar de la reducción de su espacio vital: estanques, arroyos, prados pantanosos y orillas de lagos atraen a una gran variedad de flora y fauna, y desempeñan un papel esencial en la red ecológica. Uno de los parques más queridos de Lausana es el parque Denantou que despliega sus extensiones de verdor, abriéndose al incomparable panorama del lago Lemán. Un remanso de paz a dos pasos del bullicio de los muelles. Es un mundo aparte en el que se puede encontrar casi de todo: praderas salvajes que se inclinan con la brisa, arboledas misteriosas, risas de niños, parterres

---

20 C. A. CINGRIA, «Saluts aux lacs», *Récits*, 2, *Oeuvres Complètes*, t. II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, p. 707.

cuidados con esmero, estatuas intrigantes y un estanque donde se bambolean perezosamente grandes peces. Este pequeño parque aparece descrito en la segunda novela de C. F. Ramuz *Les Circonstances de la Vie* (1907):

Frieda remonta par le Denantou. Le chemin, plein d'ombres l'été, est un petit chemin qui va sous les vieux arbres ; il y a là des parcs et des prés d'herbes bien fauchés ; dans l'un coule un ruisseau, et l'eau sonne au creux des mares. C'est ce son qui vient de loin ; et il croît quand on s'approche et décroît quand on s'éloigne. Puis, à un tournant, on ne l'entend plus<sup>21</sup>.

El pequeño arroyo que se oye es, sin duda alguna, el Vuachère que atraviesa Lausana hasta la orilla del parque. Con su curso aún natural en grandes extensiones, es un importante enlace entre las orillas del lago y el interior. Un sendero peatonal lo sigue a lo largo de casi todo su recorrido urbano. Tiene 8 kilómetros y lleva al caminante a este rincón de naturaleza y bosque, un auténtico remanso de paz en el centro de la ciudad. Constituye el único corredor forestal que une el lago con la parte alta de la ciudad.

El parque se transforma por la noche en un diorama del siglo XIX para Gilbert Salem. Es una imagen muy reveladora de la fauna que contiene este espacio tan diverso:

La nuit, le parc se métamorphose en diorama du XIX<sup>e</sup> siècle pour créer l'illusion la plus complète : ciel orageux de carton-pâte, bosquets en tentures de rabane.

[...] Les faux prédateurs ont chassé les vrais. Le renard roux qui s'était aventuré en ville a rejoint dare-dare la caillasse de la rivière Vuachère. À l'embouchure de celle-ci, le chat-huant s'est réfugié dans une anfractuosité de la tour médiéval de Monsieur William Haldimand. Mais quels crimes de pacotille nous appellerait le pauvre rapace privé de sa pitance ? la musaraigne respire derrières

---

21 C. F. RAMUZ, *Les Circonstances de la Vie, Oeuvres Complètes*, t. XIX, Genève, Slatkine, 2011, p. 351.

les haies et les limaces peuvent proliférer. Le crapaud sonneur [...] ne quitte point la feuille du nénuphar, mais on ne l'entendra pas avant l'aurore [...] <sup>22</sup>.

Los zorros, efectivamente, merodean por Denantou. Pero las fieras más exóticas, los monos de la fuente o los oseznos de la cima del parque, son mucho más tranquilas. Su naturaleza de piedra les impone inmovilidad y silencio. Estas esculturas son obra de Edouard-Marcel Sandoz, heredero de la célebre familia que poseyó la finca durante muchos años.

#### LA SUBRED DE LOS MEDIOS AGRÍCOLAS CON MALEZA Y FLORA RUDERAL

Desde las amapolas, las campanillas, los espejos de Venus, la hierba del maíz, los cardos, las gramíneas, etc. Todas estas flores, repletas de poesía, son invitadas con gusto a la ciudad. Efímeras y delicadas, sufren por el uso de productos fitosanitarios. Por suerte, se propagan con bastante facilidad y llegan al centro de la ciudad, donde encuentran interesantes entornos de sustitución. Se las puede ver en solares industriales, carreteras y arcenes de autopistas, a los pies de los árboles, en los cementerios, en terrenos baldíos y algunos parques. Estos lugares son preciosos refugios para esta flora tan especial y sus polinizadores aficionados al néctar. Y aunque los contornos de esta subred evolucionan en función de las obras urbanas, se han localizado algunos sectores favorables en la ciudad de Lausana, como son Dorigny (UNILEPFL), las ruinas romanas de Vidy, el cementerio de Bois-de-Vaux, la colina de Montriond y el parque de Valency.

Este último, situado a las afueras de la ciudad en un terreno que originalmente pertenecía al obispado de Lausana, se creó en la segunda mitad de la década de 1930. La explanada fue diseñada por

---

22 Gilbert SALEM, «Jeu de princes, jeux d'enfants», *Lausanne Jardin d'images*, Lausanne, Edimento, 2006, p. 25.

Alphonse Laverrière, arquitecto suizo que diseñó, entre otras cosas, la fachada de la estación de tren de Lausana, la torre de Bel-Air y el cementerio de Boix-de-Vaux. En una ensoñación poética unida a la angustia, Julien Burri pone en escena una búsqueda en la que el Parque de Valency y los lazos de sus calles son un teatro mudo, hasta que una presencia les da vida:

Lorsque je suis entré pour la première fois dans Valency, j'ai eu envie de mourir. Avalé. Je n'ai pas vu ce que ces femmes voient. Je pense à toi. Si tu arrivais maintenant, tout serait électrifié, ce parc vivrait, sensuel, sexué, la nature se réveillerait. Prendrait sens. La statue du bassin deviendrait une vraie jument blanche. [...] Tu n'es pas là, à mes côtés, tu es en ville. Si la ville est un tissu, tu es relié au parc, sur la même trame. Je t' imagine marcher dans cette verdure désespérante, le vert en arrière-fond fait ressortir ta peau, il acquiert sens et pesanteur. Je te fais suivre les lacets, monter l'escalier, jusqu'à la terrasse. Un grand chien roux aux poils ras à tes côtés, détaché et agile. Tu me souris. La lumière, plus limpide, se remet à couler<sup>23</sup>.

La ciudad es una construcción de la imaginación, que palabra a palabra, como ladrillo sobre ladrillo, se va edificando desde la literatura. En la ciudad habita la casa y en la casa habita el hombre y en el hombre habita la palabra que la sueña. El poeta sueña la ciudad porque la ama o también porque tiene una relación de amor y odio y quiere exorcizarla en la palabra, ese hábitat de la ciudad es también el hábitat del hombre.

#### LA SUBRED AGRÍCOLA: LOS ÁRBOLES FRUTALES

En el pasado la mayor parte de los pueblos estaban rodeados de huertos. Estos elementos esenciales del paisaje agrícola

---

23 Julien BURRI, «Feu de joie», *Lausanne. Jardins d'images*, Lausanne, Edimento, 2006, p. 89-93.

proporcionaban frutas muy apreciadas. Los huertos tradicionales han disminuido drásticamente en los últimos cincuenta años. En la región de Lausana, quedan algunos vestigios aquí y allá en parcelas sin urbanizar. El *Parc de l'Hermitage* alberga árboles viejos junto a otros jóvenes preparados para el futuro. Este magnífico parque paisajístico ofrece una de las vistas más hermosas de Lausana. Pero el panorama no es, ni de lejos, el único activo del Hermitage. Al reunir un museo de renombre internacional y uno de los árboles más asombrosos de Lausana, combina naturaleza y cultura. En el pasado, su huerto fue objeto de grandes cuidados porque era una fuente de ingresos importante. Cada región desarrolló sus propias variedades de fruta adaptadas a las condiciones locales. La «Noire de Chavannes», una cereza de pulpa firme y dulce era muy común en la región. También hay praderas con abundantes flores, un huerto de tallos altos y zonas de pasto para las ovejas de la ciudad.

Entre otras especies presentes en el parque, el haya llorona del Hermitage fue sin duda el árbol más sorprendente de todo Lausana. Plantada hace más de 170 años, la venerable haya llorona del Hermitage solía erigirse como un faro en lo alto del parque del Hermitage. Debilitado en su base, su tronco cedió durante una fuerte tormenta la noche del 20 de junio de 2021. Como pudo observar el público, la caída de sus ramas al tocar el suelo dio origen a nuevos árboles que perpetúan su existencia en la actualidad. Ha ido evolucionando hasta convertirse en una especie de casa de plantas sacada de un cuento de hadas. Sus sinuosas ramas se apoyan en el suelo y dan lugar a otros árboles, de modo que ya no está claro cuál es el tronco original. Además de esta joya vegetal, hay muchos otros tesoros: una elegante casa solariega, una granja, un invernadero de naranjos y un palomar neogótico, como estaba de moda en el siglo XIX.

En 2017, los amantes de la fruta local y de las variedades antiguas pudieron visitar hasta el 2 de diciembre en el *Forum* de l'Hôtel de Ville una exposición sobre el descubrimiento de los árboles frutales en la ciudad y los huertos urbanos. El tema fue traducido en grandes frescos por el ilustrador Ambroise Héritier, centrándose en sus planteamientos nutricionales, paisajísticos y sociales. Un enfoque original basado en los temas de la biodiversidad, la historia, la diversidad frutícola, las variedades antiguas, las estaciones y los proyectos

de futuro. Se programaron actividades durante la exposición, entre ellas la noche de la uva de Lausana, que tuvo lugar el 23 de noviembre con motivo de la inauguración.

Y es que la alimentación del futuro toma forma en las ciudades: en toda Suiza se están formando redes para promover una alimentación local, sostenible y justa y alimentos justos, basándose en el modelo de lo que ocurre en los países anglosajones. Están empezando a jugar un papel en la escena política<sup>24</sup>. Marie Caffari nos brinda su testimonio:

De retour à Lausanne après cinq ans passés à Londres, au paradis du jardinet individuel [...] je voulais un jardin. J'ai attendu avec une patience agricole qu'une parcelle se libère. Lausanne, si sèche parfois en été, si galonnière, si asphaltée, s'était dotée en mon absence d'une nouvelle vie végétale. [...] Lausanne voulait des fleurs, des rosiers anciens et des papillons. Au haut de l'avenue de-La-Harpe, je passai un jour à côté d'un îlot tropical. Un fouillis de framboisiers, de feuilles rampantes, et des fleurs follettes tapissait un plantage. Sur le coteau de la colline de Montriond, des tomates, des haricots et des roses trémières fleurissaient des parcelles en terrasse. Lausanne était devenue fertile et potagère<sup>25</sup>.

## CONCLUSIÓN

La ciudad no es sólo un montón de edificios de hormigón, de calles con árboles, carreteras y coches... es también un enorme ecosistema: plantas y animales viven en ella e interactúan con este entorno a menudo hostil, pero a veces también favorable para ciertas especies salvajes. En ecología, un ecosistema se define como un

---

24 Para más amplia información véase la revista *L'environnement*, 4-2022 de L'office Fédéral de l'Environnement (OFEV), Suiza. <file:///C:/Users/mlmuj/Downloads/magazin-dieumwelt-4-2022-wege-zur-nachhaltigkeit.pdf>.

25 Marie CAFFARI. «Terreau urbain», *Lausanne, jardin imaginaire*. Lausanne, Edimento, 2006, p. 45-46.

conjunto formado por un medio (el biotopo) y por todas las especies (la biocenosis) que viven, se alimentan y se reproducen en él. La ciudad es, por tanto, un ecosistema, aunque su biotopo sea muy mineral y su biocenosis escasa y simplificada (hay menos especies vivas que en un ecosistema «natural»). Esto tiene que cambiar y la ciudad de Lausana está invirtiendo desde hace ya muchos años en convertir a esta ciudad en un biotopo urbano donde las especies puedan vivir en armonía.

Para ello se desarrollan numerosos eventos que integran temas sostenibles y ecológicos, como el *Festival Objectif Terre* que se celebra en el mes de mayo en la explanada de Montbenon y este año 2025 celebrará su decimonovena edición. Una gran oportunidad para descubrir lo que se hace en Lausana en materia de ecología. Y para los amantes de la naturaleza, también está *la Fête de la Forêt*, que desde hace diez años en Sauvabelin, permite a la gente aprender más sobre la importancia de una flora rica, a través de actividades y talleres, especialmente para los niños. En colaboración con la asociación Arbracadabra, especializada en la promoción de temas relacionados con la gestión forestal, el Ayuntamiento ofrece un sinfín de actividades festivas para las familias. Partiendo de la Torre Sauvabelin, pequeños y mayores obtendrán valiosa información sobre el bosque y sus oficios a lo largo de un sendero didáctico. Los curiosos no se perderán ni un detalle de los proyectos de desarrollo sostenible de la ciudad de Lausana y podrán conocer asociaciones que trabajan por la naturaleza.

Lausana se está convirtiendo en una ciudad biofílica y saludable que proporciona acceso a la naturaleza como piedra angular para el bienestar de las personas y las comunidades, y fomenta aspectos que serán esenciales para la resiliencia, la sostenibilidad y las ecologías sociales saludables. Es ante todo verde por naturaleza y un ejemplo a seguir y a estudiar con mucha atención. Situada en un entorno natural excepcional y llena de parques, la capital olímpica respira verde para que los habitantes de Lausana y sus visitantes la vean de color rosa.

## AUTORES



## FERNANDO BAJO

Doctor Arquitecto y profesor en la ETS de Arquitectura de Donostia-San Sebastián (UPV/EHU). Entre sus últimas publicaciones relacionadas con la temática de este volumen destacan, “Hacia un Urbanismo Sostenible” en *Towards a Sustainable Urbanism* Detalles y Proyectos de Arquitectura, 2020. “Otros procedimientos de intervención en la ciudad contemporánea: sobre la re-densificación”. *Architecture, City and Environment*, 2021; “Sostenibilidad Estética. Las Artes y Transformación del Espacio Común del Territorio”, 2021; “Ecología, arquitectura y transformación urbana”, en *Naturalezas en Fuga*, 2021; “Mantener las Areas Homogeneas del Ensanche de Bilbao”, 2021; “The Case of the Basque Country Capital City’s Green Belt: An Effective Resilient Border”, en *American Journal of Environmental Science and Engineering*, 2022.

## ARANTXA QUINTANA

Doctora Arquitecta, fundadora y Socia Gerente del estudio HIKA *arquitectura y urbanismo*, S.L.P, desde hace 23 años. Ha sido profesora en la ETS de Arquitectura de Donostia-San Sebastián (UPV/EHU). Fue Secretaria General y miembro del Comité Científico del BIA *Urban Regeneration Forum* 2016-2018 del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Ha sido vocal de Cultura de la Delegación de Bizkaia del COAVN desde 2016 hasta 2021. Ha obtenido diversos premios en Concursos y concursos de ideas. Entre sus publicaciones destacan, *Ribera de Deusto y Zorrotzaurre en la Ría de Bilbao. Un espacio marítimo interpretado desde su análisis urbano, socio-cultural y estético. El Canal de Deusto. Superando el fracaso.*

## ENEKO LORENTE

Autor de un estudio sobre “Cine y eco-crítica de la ciudad contemporánea. A propósito del film *The Forgotten space*”, publicado en el volumen colectivo *Naturalezas en Fuga*, coordinado por Eneko Lorente y Rosa de Diego. Juntos también coordinaron el volumen colectivo *Los sentidos de la ciudad*. Es autor de numerosos capítulos y artículos sobre la ciudad, el teatro, el cine y la danza, como “Pedagogías del cuerpo y la mirada”. “Literatura y cine, una coreografía de la mirada: A propósito de lo indecible, en *El animal moribundo*”, “Prácticas escénicas y reconstrucción del espacio público”, “Ciudad, cine y comunicación: escenarios de regeneración urbana”, “El fuego inextinguible. El cine y la Gran Guerra”, “Cine, censura e imaginarios urbanos en la España de los 50”.

## JUAN MOLINA PORRAS

Doctor, catedrático jubilado de Lengua castellana y literatura, y miembro del grupo de investigación Buril. Ha editado tres antologías de cuentos fantásticos españoles del XIX (*Cuentos fantásticos en la España del realismo (1868-1900)*), *Leyendas españolas* y *Cuentos de horror y humor*). En los últimos años se ha preocupado por historiar la ciencia ficción española primitiva.

## CHRISTIAN MANSO

Catedrático emérito en la Universidad de Pau y de los Países del Adour (UPPA). Fue Decano de la Facultad de Letras, Lenguas y Ciencia Humanas entre 1979 y 1999 y Director del Laboratorio de Investigación de Lenguas y Literaturas Románicas entre 1998 y 2010.

Es especialista en Literatura e Historia de las Ideas de la España contemporánea (siglos XIX, XX, XXI). Su labor investigadora se centra, por un lado, en la personalidad literaria, periodística y política de José Martínez Ruiz (Azorín) y sus coetáneos (Clarín, Unamuno, los Baroja, Manuel y Antonio Machado, Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna) y, por otro, en los escritores y escritoras de finales del siglo XX y principios del XXI (Cela, Conde, Montero, Posadas, Riera, Tusquets, o Umbral).

## ROSA DE DIEGO

Catedrática de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Especialista en literatura francesa de los siglos XIX, XX y XXI y en la literatura de Quebec, publicó en 1997 *Les villes de la mémoire* (Montreal, Humanitas), y desde entonces la ciudad ha sido objeto de investigaciones y publicaciones. Ha coordinado junto con José Ignacio Lorente, *Los sentidos de la ciudad. Arquitectura, urbanismo, literatura y cine* (Biblioteca Nueva, 2016), y *Naturalezas en fuga. Ecocrítica(s) de la ciudad en transformación* (Anthropos, 2021). Con Dolores Thion dirigió el volumen *Ciudades poliédricas: experiencias urbanas* (Editorial Academia del Hispanismo, 2015) y *Naturalezas en fuga II. Eco-poética del paisaje urbano* (Anthropos, 2022).

## JESÚS CAMARERO

Catedrático de la Universidad del País Vasco, donde enseña metodología y crítica literaria, literatura comparada y literatura francesa. Ha publicado varios ensayos sobre teoría y crítica literaria, entre los que destacan *El escritor total* (1996), *Metaliteratura* (2004), *Intertextualidad* (2008), *Michel Butor autobiographe* (2010), *Autobiografía* (2011), *La ficción meta-literaria* (2014), *Epistemocrítica* (2015), *Narratividad y hermenéutica literaria* (2017).

## DOLORES THION SORIANO MOLLÁ

Catedrática de historia cultural y de literatura en la Universidad de Rennes 2 y en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour. Ha coordinado varios proyectos de investigación en torno a los espacios urbanos y al patrimonio cultural. Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la historia cultural e historia de las ideas contemporáneas. Entre sus trabajos sobre la ciudad ha realizado numerosos artículos y ha coordinado los volúmenes *Ciudades poliédricas: experiencias urbanas*, junto a Rosa de Diego, en 2015; *Espacios urbanos, espacios de vida y de creación*, junto con Bénédicte de Buron-Brun y Fleur Duplantier, y *La ciudad del sol*, con Luis Beltrán, y *Antonio Ferres, la ciudad y el realismo social*, con Ángeles Encinar, ambos en 2018. De 2022 data el volumen que coordinó con Rosa de Diego *Naturalezas en fuga. Ecocríticas de la ciudad II*.

## LEIRE ITUARTE

Doctora en Comunicación Audiovisual y profesora de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Como investigadora cuenta con numerosas publicaciones orientadas al análisis fílmico desde la sinergia entre la Teoría feminista del cine, las Teorías posmodernas y la Teoría Queer. Entre sus publicaciones destacan, “Breve inventario del imaginario posmoderno en El día de la Bestia: Proyecciones utópicas de una distopía urbana”, 2005. El libro colectivo, *La identidad de género en la imagen fílmica*, en 2004, o el estudio sobre “Spanish cinema through its women directors: 1995- 2005” en *Feminist challenges in the social sciences... (Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta)*. Trípodos, 2018,

## CARMEN VALERO-GARCÉS

Catedrática de Traducción e Interpretación en la Universidad de Alcalá, traductora y escritora. Coordinadora del grupo de investigación de Alto Rendimiento FITISPOS, y fundadora y co-directora de la revista indexada FITISPOS International Journal. Miembro del grupo de investigación GIECO desde 2011. Su principal línea de investigación se centra en la comunicación en entornos multilingües y multiculturales. Ha publicado y coordinado más una docena de libros, y numerosos artículos en revistas y capítulos del libro.

## INÈS GUÉGO-RIVALAN

Antigua alumna de la Ecole Normale Supérieure de Lyon, doctora por la Universidad de París Nanterre (2018) y miembro asociado del Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines (CRIIA). Ha publicado varios artículos sobre el teatro de la Edad de Plata, en sus dimensiones escénica, dramática, dramática y literaria. Sus investigaciones sobre la literatura de la España contemporánea se inscriben en el marco de la historia cultural y de la ciencia.

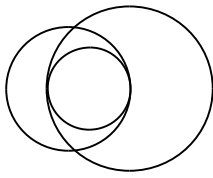
## ALEJANDRO J. LÓPEZ VERDÚ

Estudió Filología hispánica en la Universidad de Alicante, donde también cursó un máster de estudios literarios y el máster de educación secundaria. Actualmente es investigador FPU en la Universidad de Alicante con un proyecto sobre las últimas tendencias de la novela de la memoria y el nuevo realismo español. Su tesis aborda la labor de recuperación de la memoria histórica en la obra del novelista Rafael Chirbes.

## MONTSERRAT LÓPEZ MÚJICA

Doctora en Filología Francesa por la UNED en 2006, licenciada en Filología francesa por la Universidad de Oviedo en 1996 y diplomada en Magisterio (especialidad en Lengua española e idioma moderno) por la Universidad de Cantabria en 1991. Profesora de lengua francesa en el departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá de Henares. Su actividad investigadora se centra en la ecocrítica: es coordinadora del grupo de investigación en ecocrítica GIECO desde el 2019, con sede en el Instituto de Estudios Norteamericanos Benjamin Franklin y miembro del Grupo de «Innovación Docente para la Educación Ambiental y la Sostenibilidad» (IDEAS) de la UAH. Sus publicaciones se dedican especialmente al análisis de obras de autores francófonos, con especial atención en la literatura suiza de expresión francesa, desde una perspectiva ecocrítica. Miembro de la Asociación francesa «Les Amis de Ramuz» con sede en la Universidad de Tours, de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE) y del Laboratorio gallego de ecocrítica (Universidad de Santiago de Compostela).







# IMAGINARIOS DE LA CIUDAD: POÉTICAS Y ECOCRÍTICAS

DOLORES THION & ROSA DE DIEGO (EDS.)

El objetivo de este volumen es analizar desde un enfoque multidisciplinar el entorno en el que vivimos, haciendo hincapié en la disminución de los espacios naturales, en su deterioro y en las distintas transformaciones de los modelos de vida en la sociedad contemporánea. Los trabajos reunidos en este libro son una continuación de *Naturalezas en fuga. Ecocrítica(s) de la ciudad en transformación* (Anthropos, 2021) y *Naturalezas en fuga II. Ecopoética del paisaje urbano* (Anthropos, 2022). Desde la arquitectura y desde algunas disciplinas artísticas como la literatura, el cine o la danza se reflexiona sobre la relación del hombre con la naturaleza, sobre la ecología urbana, con responsabilidad ética y compromiso social.

En *Imaginarios de la ciudad: poéticas y ecocríticas*, bajo una mirada plural, se examinan algunas aportaciones arquitectónicas y culturales que han vislumbrado las transformaciones urbanas y la degradación de nuestro hábitat. También se abordan aquellas expresiones que han recurrido a ciertos entornos medioambientales como metáforas sociales, políticas y éticas para denunciar la relación del ser humano con la naturaleza. Las aportaciones que desde las diferentes disciplinas se están haciendo, buscan también su eco y su impacto en los ciudadanos, en el lector, a través de estos estudios universitarios.

ISBN : 978-2-36783-381-1

[info@editionsorbistertius.com](mailto:info@editionsorbistertius.com)

[www.editionsorbistertius.com](http://www.editionsorbistertius.com)