

Antigrafías de lugares gaudinianos: de Dau al Set a Pere Gimferrer

Lidia Carol Geronès

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract There is a visceral, hidden link, that connects the exponents of Dau al Set (especially in the figure of Joan Brossa) and some writers, such as Joan Perucho and Pere Gimferrer, with the attempt to describe architectures seen, experienced and perceived, to narrate them in a vision that becomes words, verses, rhetorical figures. It is a common feeling, which emerges in the (re)invention of mainly Gaudinian places and spaces that can find expression by verbalizing scenarios of man-made cities and landscapes in which history has left its more or less evident traces. Here we analyse some texts by Brossa, Perucho and Gimferrer, in which that common erudite sensitivity emerges and it is manifested as attention to correlations (citations that intertwine) to build literary universes. It stands out, as we will try to explain, a sensitivity for a positively choreographic architecture, specifically that of Antoni Gaudí, that unites these authors, who, although they have slightly different formal intentions, are partly similar, but not assimilable.

Keywords Antoni Gaudí. Pere Gimferrer. Joan Brossa. Joan Perucho. Literature and architecture.

[...] com la llum en la pedra dura.
El mot a la plana s'atura,
a l'arquitectura que viu.
(P. Gimferrer, «Paisatge», *El vendaval*, 1988)

Hay un vínculo visceral, oculto, que une a los exponentes de Dau al Set (sobre todo en la figura de Joan Brossa) y a algunos escritores como Joan Perucho y Pere Gimferrer, con el intento de describir arquitecturas vistas, experimentadas y percibidas, para narrarlas en la visión que se hace palabra(s), versos, figuras retóricas. Es un sentir común, que emerge en la (re)invención de lugares y espacios principalmente gaudinianos, que puede encontrar expresión verbalizando escenarios de ciudades y paisajes hechos por el hombre en los que la historia ha dejado sus huellas más o menos evidentes. Aquí analizamos algunos textos de Brossa, Perucho y Gimferrer, en los que emerge esa común sensibilidad erudita que se manifiesta en una atención a correlaciones (citaciones que se entrelazan) para construir universos literarios que no son sólo discursivos. Destaca, como se tratará de explicar, una sensibilidad por una arquitectura, concretamente la de Antoni Gaudí, positivamente coreográfica que une a estos autores, que, aunque tengan intenciones formales ligeramente diferentes, son en parte similares, pero no asimilables.

Pere Gimferrer en su texto «L'arquitecte i el paleta», que se publicó en *El Correo Catalán* el 26 de octubre de 1979, posteriormente recogido en el primer volumen de los *Dietari* pero que no se incluyó en la versión castellana *Dietario (1979-1980)*, establece un claro paralelismo entre arquitectura y poesía en lo que se refiere al proceso creativo, a la acción de crear una obra. Según Gimferrer, escribir es construir, un texto es una obra, una palabra es un ladrillo y un poeta puede ser un arquitecto o un albañil. Y de ahí, y mediante dos anécdotas vividas por dos poetas, en dos espacios y tiempos diferentes, pero en las que se vive un malentendido similar, Gimferrer construye su artículo:

Separades per tres segles, les dues anècdotes son genuïnes. Un poeta - Boileau -, que, en el moment màxim de la seva prosperitat, escriu per encàrrec de Lluís XIV de França, passa pel departament burocràtic corresponent a rebre el seus honoraris. L'encarregat de fer efectiu el pagament, un empleat del tresor reial, llegeix, en l'ordre que li presenta Boileau, que es tracta de 'la pensió que hem concedit a Boileau, a causa de la satisfacció que ens han donat les seves obres'. (Qui parla, en plural majestàtic, és naturalment Lluís XIV.) Vet ací una cara nova; i el buròcrata, curiós li pregunta de quina mena d'obres es tracta. Boileau respon: 'Obres de construcció. Sóc arquitecte. Un altre poeta; un altre escenari. En un moment difícil de precisar d'una postguerra grisosa, estòlida i embrutida, un home - Joan Brossa - es troba en la

necessitat de fer cua davant no sabem quina finestra hòrrida per obtenir el carnet d'identitat, i, naturalment, hi ha un funcionari que li demana quina professió té. Brossa contesta la veritat: 'Poeta' El funcionari li etziba: '¿Cómo dice? ¿Paleta?'. Brossa contesta que sí, que és paleta, i queda enregistrat amb aquest ofici antic i noble, que, com tothom sap, agradava tant a Joan Salvat-Papasseit. (Gimferrer 1995, 48)

El malentendido es en ambos casos debido a la incomprensión de dos palabras, 'obra' y 'poeta', por parte siempre de la misma figura, un burócrata, haciendo emerger, así, no solo la estupidez singular del empleado, sino también -y como consecuencia- una imagen ridícula de las instituciones de un estado autoritario, ya que no reconocen ni el oficio de poeta ni saben que lo que éste produce es una obra literaria. Más allá de la veracidad y de la gracia de las dos anécdotas, en su texto Gimferrer distingue dos tipos de poetas, el arquitecto y el 'paleta' o albañil:

Boileau, com el seu amic Racine, és un arquitecte, realment immers en la comesa de bastir - amb el sever compàs de la rima i l'escaire del vers alexandrí - els temples de marbre o de pedra picada del neoclassicisme intemporal i l'estil noble; [...] Brossa, al seu torn, és un paleta: no pensa pas a traçar un edifici, sinó a tenir cura de cada maó, i de l'argila, i de l'argamassa. El seu material verbal no és el repertori de l'estil enlairat - del *grand style* -, sinó la simple, nua i rigorosa percepció auditiva dels mots usuals del carrer. No fa palaus o jardins: fa cases per viure-hi. Cada un en el seu àmbit, tots dos són poetes, i tots dos són constructors. Ja ho deia Foix: «Mots i maons, o a cascu el seu». (1995, 49)

Las obras construidas por Boileau (y Racine) son diferentes de las de Brossa, de tal manera que, según Gimferrer, Boileau (y Racine) son arquitectos porque construyen edificios grandes y elegantes con un estilo noble, refinado, a través de la rima y de los versos alejandrinos; por otro lado, Brossa es un albañil que construye casas, es decir, espacios más pequeños y familiares, ya que sus obras indagando en la simplicidad de la forma a partir de materiales ordinarios y rústicos.

Marco Biraghi en su ensayo *L'architetto come intellettuale*, reconstruye y analiza la crisis del arquitecto como intelectual *tout court* en la época contemporánea, considerando que el arquitecto siempre está en una zona oscilante entre el mundo de la técnica y el de la política:

L'architetto - oggi come nei momenti storici precedenti - mette la propria opera a disposizione della società in cui vive. L'architetto ha spesso rivestito un ruolo di consigliere e di propositore,

oltreché di realizzazione. E in non poche occasioni è arrivato anche a calarsi - in passato - nei panni del pensatore, dell'utopista, del sognatore, declinando l'etimologia del progetto nel suo senso più diretto e immediato: quello di un'evocazione - qui e ora - del futuro (*proiectus* in latino è propriamente l'azione del gettare in avanti, e dunque del proiettare). (Biraghi 2019, 209)

Teniendo en cuenta esta reflexión de Biraghi, podemos decir que Gimferrer está explorando las figuras del arquitecto y del escritor (poeta) como intelectuales que participan en el debate sociocultural de su tiempo, a la vez que también expresa su opinión sobre lo que es un poeta y sobre la precariedad cultural de las instancias e instituciones del poder. Como ha indicado Enric Bou, los ensayos o la prosa de no ficción de Gimferrer, como es el caso de los artículos de los *Dietari*, demuestran los intereses intelectuales del escritor, y los textos que ha escrito sobre poetas, cineastas y artistas de su tiempo, responden a una deuda de reconocimiento, reflexionando sobre la función de la literatura y sobre el papel público del escritor:

Gimferrer ha excel·lit en presentar reflexions urgents sobre la problemàtica del paper públic de l'escriptor i obre una reflexió de caràcter ètic. D'ètica literària. (Bou 1997, 12)

Esta consideración de Gimferrer sobre el poeta-paleta Joan Brossa y el uso de materiales simples y de la propia tradición -«els mots usuals del carrer» (Gimferrer 1995, 49)- en la construcción de una obra, nos da pie a analizar «Pedrís de Gaudí», un texto breve cuanto enigmático de Brossa, dedicado al arquitecto Gaudí, escrito en noviembre de 1944, pero que se publicó treinta años más tarde, en 1972, en el volumen *Vivàrium*, juntamente con otras prosas poéticas. Por su brevedad lo reproducimos a continuación:

Ha caigut una ampolla. Al carrer no hi ha prou fanals. Als coloms disposats a emprendre el vol, no els ha de mancar recompensa, tanta és la foscor que hi ha. Els llamps que apareixen a l'horitzó de tant en tant provenen de núvols que avancen, avancen. Des d'ahir a la nit que plou. El terra, cent capes hi hagi, tot és un basal on xipollegen oques com lluernes. Al girant d'un carreró humit, impregnat de perfums, Hans Christian Andersen em fa senyes amb el barret i el paraigua. M'hi apropo.

-Per a escriure bé -comença- cal tenir el cos en posició perpendicular al seient, sense recolzar-lo al cantell de la taula i sempre descansant damunt el braç esquerre. El cap, constantment alçat. El pit, dret, i les cames, en posició obliqua. La ploma ha d'ésser aguantada amb els tres dits primers de la mà dreta, de manera que l'índex s'adapti amb naturalitat al llarg del portaploma...

Em venien ganes d'interrompre'l i relatar-li que els castells medievals eren construccions inexpugnables. Que, els fossats, els franquejaven amb l'ajut de ponts llevadissos que només eren aixecats al capvespre. Que, a la cresta dels atrinxeraments, hi posen sacs de sorra. Que, si l'enemic s'apropa, cal detenir-lo, que, si s'amaga, cal batre'l darrera tota mena d'obstacles.

Però Andersen havia canviat oportunament de conversa i m'explicava les meravelles de l'ull humà per tal com havia començat a apuntar el dia. (Brossa 1972, 11)

«Pedrís de Gaudí» simula un diàleg entre presumiblement el mismo Brossa y el poeta danés del siglo XIX Hans Christian Andersen. ¿Qué tiene que ver Gaudí y su 'pedrís' con este diálogo e imposible encuentro con Andersen? Y, en segundo lugar, ¿establece Brossa algún paralelismo entre literatura y arquitectura? Empezando por el título, y teniendo en cuenta que la palabra 'pedrís' significa banco hecho de piedra o de ladrillos, Brossa, como buen poeta-albañil sensible a los materiales con los que se construyen realidades, alude a uno de los elementos más característicos de la arquitectura de Gaudí, el banco de piedra de forma curva decorado con la técnica del 'trencadís'. 'Trencadís', es decir, troceado o picadillo, es un tipo de aplicación ornamental del mosaico a partir de fragmentos cerámicos -básicamente azulejos- unidos con argamasa. Indirectamente, Brossa sugiere un proceso de composición, de construcción, que se obtiene a través de una recuperación de material de desecho y roto. Si nos fijamos en la estructura narrativa de este texto de Brossa también está compuesta con piezas no de desecho pero sí rotas, entendiendo por rotas, fragmentadas. Las piezas o fragmentos rotos componen un texto, en este caso, un diálogo. Se trata de un diálogo intencionadamente absurdo, coherentemente con el estilo poético de un joven Brossa aún muy perteneciente al surrealismo (Bordons 2011, 51). Aparentemente absurdo porque el encuentro es imposible, ya que uno de los personajes, Andersen, está muerto, y porque lo que se dicen no tiene sentido, como un diálogo entre sordos. Andersen expone una especie de teoría que también se podría calificar de absurda, sobre cómo hay que sentarse para escribir bien, qué posición es mejor que adopte el cuerpo, perpendicular al asiento, en este caso, cómo hay que poner las piernas, en posición oblicua, y cómo hay que coger la pluma «aguantada amb els tres dits primers de la mà dreta de manera que l'índex s'adapti amb naturalitat al llarg del portaploma» (Brossa 1972, 11). Y Brossa no le responde, pero confiesa, dirigiéndose directamente al lector y estableciendo así una relación de intimidad con él, que no le interesa lo que está diciendo Andersen y que no lo hace, pero que le gustaría interrumpirle para hablar de otra cosa, concretamente, de los castillos medievales porque son construcciones inexpugnables con las que se puede y hay que atacar

y destruir al enemigo. Si tenemos en cuenta que Brossa escribió este texto a inicios de la década de los cuarenta, y, por lo tanto, en los años en los cuales la censura y la represión franquista eran muy fuertes, podemos afirmar que esta parábola del diálogo absurdo sirve a Brossa para hacer dos cosas. Por un lado, un homenaje al arquitecto Gaudí y, por el otro, denunciar la situación de represión social y cultural que se vivía. No nos parece casual que Brossa use el verbo franquear, «franquejaven», para describir con qué tipo de construcción -de estructura móvil, concretamente de «uns ponts llevadissos» (unos puentes levadizos)- se defendían los castillos, aludiendo, así, al régimen de Franco. También aquí, como en el texto de Gimferrer, escritura y arquitectura se entienden como dos procesos equivalentes para construir obras. Andersen habla de cómo hay que ponerse para escribir, es decir crear o construir, y Brossa habla de castillos, una construcción casi indestructible.

Este elogio de Brossa de Gaudí hecho a través de una prosa con un estilo vanguardista se enmarca en un contexto histórico cultural muy importante. Como ha indicado Carmen Rodrigo Pedret (2019, 132), en aquel momento, a principios de la década de los cuarenta, Gaudí y el Modernismo catalán en general, tenían en la prensa española muchos detractores, como emerge en algunos artículos de la revista barcelonesa *Destino*, entonces llamada *Destino. Política de Unidad*, que aún mantenía una opinión crítica (estética) de preguerra. Josep Pla escribía que Gaudí es el «monstruo wagneriano de la Arquitectura»:

De Barcelona, el ensanche es horrible y Gaudí es el monstruo wagneriano de la Arquitectura. El bum-bum de las flatulencias de la Pedrera del Paseo de Gracia es música alemana en granito. Wagner en su tiempo quiso tocar el arte nuevo - independiente y contrario a Goethe - y Gaudí quiso edificar el ante-Panteón, es decir, el Panteón de los invertebrados. ¡Así va el mundo de nuestros días! (Pla 1940, 2)

Para reconstruir mejor este contexto histórico mencionamos brevemente otros ejemplos de escritores y artistas que, como Brossa, empezaron a ver con una mirada nueva las extraordinarias obras de Gaudí, creando una nueva sensibilidad estética que pronto revolucionaría las expectativas críticas sobre su obra. De hecho, como ha recordado Edgar Illas, el aspro juicio de Josep Pla sobre Gaudí se irá desarrollando hacia una opinión muy positiva, considerando al arquitecto de Reus un crucial renovador del arte de construir de la cultura occidental, y su obra maestra inacabada, la Sagrada Familia:

a radical attempt to return architecture to nature and oppose the entire European architectural tradition as it symbolically emerged from the Greek Parthenon. For Pla, the magnitude of Gaudí's effort

is represented by one main formal trait: the absence of the straight line in the curvilinear, voluminous, irregular forms of the temple. (Illas 2014, 147)

Este cambio –o evolución positiva– del juicio de Pla sobre Gaudí se enmarca en el creciente reconocimiento internacional de otra figura clave del arte moderno catalán de posguerra, el pintor surrealista por antonomasia, Salvador Dalí. De hecho, en aquellas décadas, un papel importante en la revalorización del estilo orgánico y en particular modo de la obra de Gaudí, lo tuvieron las vanguardias históricas, ya a partir de los años treinta, polemizando abiertamente con la consagración del estilo llamado –también– ‘modernista’ (*modern style*), representado principalmente en la figura del arquitecto francés, Le Corbusier. Según Anthony Vidler (1992), los primeros en proponer un diferente paradigma arquitectónico del *modern style*, fueron Bataille y Breton en la revista *Minotoure*, publicando textos de muchos exponentes de las vanguardias activos en París para discutir sobre cuál debía de ser la verdadera nueva arquitectura:

Calling for a ‘new monumentality’ as opposed to the ‘pseudomonumentality’ of eclectic historicism (to use Sigfried Giedion’s terms), against nostalgics and traditionalists who mourned the passing of the grand epochs of monumental splendor and saw little hope in the cultural forms of the declining West. In this debate [...] Tristan Tzara and Salvador Dalí, among others, were to advance [Bataille’s] position in articles published in *Minotaure*, outlining the possibilities of a psychoanalytically theorized architecture of hysteria, of digestion, or of the uncanny, intrauterine, cave. In each case the tradition of geometry was opposed by a psychoformal bodies sensibility that once more assimilated architecture to the natural. The monstrous, half-natural, half-cultural was posed as a counter to the abstract and the rational. (Vidler 1992, 137-8)

Como en parte ha recordado Ian Gibson en su biografía, *The Shameful Life of Salvador Dalí*, el pintor de Cadaqués, obsesionado con la obra gaudiniana, llevará a cabo en algunos de sus textos esta singular batalla de revalorización estética de Gaudí, como es el caso del *pamphlet* escrito en abril de 1956:

In April 1956, while returning to Europe on the *SS America*, Dalí dashed off a tiny opuscle in French entitle *Les cocus du vieil art moderne* (*The Cuckolds of Old Modern Art*), a compendium of the ideas developed in his lectures and pamphlets of the previous six years. The thesis was that all modern paintings, or almost all, was rubbish, and that only an art capable of expressing the discovery of the ‘discontinuity of matter’ was now valid. Dalí’s art, that is.

The text was published later in Paris, fleshed out with the 1993 Gaudí-championing article which Dalí considered one of his major contributions to criticism, 'On the Terrifying and Edible Beauty of "Modern Style" Architecture'. (Gibson 1997, 486)

Con el intento de traducir en imágenes verbales lo que él considera que son rasgos innovativos y rompedores del estilo arquitectónico de Gaudí, Dalí, en su «tiny opuscle in French» *Les cocus du vieil art moderne* (Los cornudos del viejo arte moderno) describe sus construcciones subrayando su valor original y creativo, como de otro mundo, de un mundo perteneciente al agua y, por lo tanto, móvil, fluido, pero no por esto fantástico o irreal:

Gaudí construyó una casa a partir de las formas del mar, «representando las olas en un día de tempestad». Otra está hecha con las aguas tranquilas de un lago. No se trata de decepcionantes metáforas, de cuentos de hadas, etc.: estas casas existen (Paseo de Gracia, en Barcelona). Se trata de edificios reales, verdadera escultura de los reflejos de las nubes crepusculares en el agua, hecha posible gracias al recurso de un inmenso e insensato mosaico multicolor y rutilante, con irisaciones puntillistas, del que emergen formas de agua esparramada, formas de agua desparramándose, formas de agua estancada, formas de agua reverberante, formas de agua mecidas por el viento; todas esas formas de agua construidas en una sucesión asimétrica y dinámico-instantánea de relieves rotos, sincopados, enlazados, fundidos por los nenúfares y los lirios «naturalistas-estilizados», concretándose en excéntricas convergencias impuras y aniquiladoras a través de densas protuberancias de miedo, asomando de la fachada increíble, contorsionadas a la vez por todo el sufrimiento demencial y por toda la calma latente e infinitamente dulce que sólo puede compararse a la de los horripilantes forúnculos apoteósicos y maduros, listos para ser comidos con la cuchara - con la sanguinolenta, sebosa y blanda cuchara de carne podrida que se acerca. Se trató pues de construir un edificio habitable (y, además, en mi opinión, comestible) con los reflejos de las nubes crepusculares sobre las aguas de un lago, y que además debía comportar el máximo rigor naturalista y de *trompe-l'oeil*. Yo grito que eso es un progreso gigantesco frente a la simple inmersión rimbaldiana del salón en el fondo de un lago. (Dalí 2000, 61-5)

Esta revalorización, que en parte es una reinención totalmente dadaliniana del estilo orgánico e intencionadamente dirigida a un público no español, también empezaba a encontrar simpatizantes en el gris contexto de la España de Franco, en escritores y artistas como Brossa u otros exponentes de Dau al Set, que, contrarios, por lo tanto



Figura 1 Antoni Tàpies, *Tríptico*. 1948. Óleo sobre tela, 100 × 68 cm / 100 × 133 cm / 100 × 68 cm. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies. Fuente: <https://fundaciotapiés.org/la-colleccio/obres/?o=40>. © Fundació Antoni Tàpies

a las ideas más conservadoras del régimen, manifestaban y reivindicaban, ya en línea con la crítica internacional, el valor artístico del arte modernista catalán, pero sobre todo de la obra de Gaudí. Es el caso, también, de Antoni Tàpies con su *Tríptico* [fig. 1] y el texto de Enric Tormo, *Antoni Tàpies*, que abría el cuarto número de la revista *Dau al Set* [fig. 2], exaltando el binomio de la piedra y de las líneas curvas desafiando cualquier cálculo lógico, alcanzando una dimensión mística, invita a la antigrafía y a la recuperación historiográfica de la crítica de Gaudí, escribiendo: «Hem de llegir l'arquitectura del nostre arquitecte» (Tormo 1948).

Si entre los primeros defensores de Gaudí en España hay algunos exponentes de *Dau al Set*, que empiezan a cambiar de perspectiva, revalorando positivamente su trabajo, otro escritor, Joan Perucho, que por mucho tiempo se ocupó también de crítica de arte, no esconde en sus textos su aprecio hacia el organicismo radical gaudiniano, demostrando así su sensibilidad 'misterioso-perturbadora', cercana a las ideas de Brossa y de *Dau al Set*, historizando estas críticas precisamente porque pertenecen a una sensibilidad conservadora ya obsoleta.

El encuentro imaginario con Andersen que propone Brossa, tiene que ver, como aclara Joan Perucho, con la opinión que la gente de Barcelona tenía cuando se construyó la Casa Batlló:

De 1905 a 1907, Gaudí modificó la fachada, el primer piso, la azotea y la parte posterior de un edificio construido anteriormente. Es la casa conocida con el nombre de 'Casa Batlló'. En la fachada de la casa Batlló, las líneas horizontales devienen ondulantes y huidizas y tienen algo de carnoso y palpitante. Es como una



ANTONI GAUDÍ

La línia s'enlaira fugissera, corbant graciosament el seu cos, fins a tocar lleument el regne ingràvid; després, vençuda per un tebi abrindament, descendeix oposant-se, simètrica, a la seva anterior trajectòria. Heus ací gràficament la paràbola. Crist féu l'assaig. Els qui el seguiren, han repetit mil voltes el mateix camí. Es el sèver diari del cristià.

La pedra, ha personificat el drama íntim d'un home: Gaudí. La seva fugissera corba retorna i descendeix, vençuda per un tràgic abrindament, fins al pobre llit de l'hospital.

En ell es donà la gran corba i el seu retorn, com una conseqüència. La seva arquitectura, la seva genial constructiva, no ha estat més que un lògic accident. La tragèdia d'uns quants homes ha imposat aquesta doble corba de la pedra. Aquesta arquitectura negativa, engendrada per un íntens lirisme, que fuig, esquitllant-se, d'una de les lleis cosmològiques: la gravetat. Mentre les forces físiques llisquen insensiblement, com un doll de mercuri, ella s'escapa ingràvida vers l'infinit.

Aquesta hipèrbola, floreix en el sí de cada home que es ressent de la seva mortal condició terrena.

Gaudí és un místic que ens explica el seu dogma en un llenguatge plàstico-didàctico-arquitectònic.

Hem de llegir l'arquitectura del nostre arquitecte.

De la sua uturgència de la pedra, flueix, en les seves formes, aquesta blanca sensualitat que és el centre exacte de la poesia.

Ella és el nostre lloc.

ENRIC TORMO



Figura 2 Enric Tormo, «Antoni Gaudí», *Dau al Set*, 4, desembre 1948. Barcelona, Biblioteca Nacional de Catalunya. Fuente: Biblioteca Nacional de Catalunya. CC BY-NC-ND 2.5

divagación lírica y sensual a un tiempo, algo que justifica la arquitectura ‘comestible’ daliniana. Si alzamos un poco los ojos, nos deslumbra la colorista suavidad de sus muros de cerámica, evanescentes y ligeros. Otorga magicismo al conjunto, su extraordinaria y desconcertante azotea, crispada como el dorso de un fabuloso dragón medieval, y también sus chimeneas que semejan raras floraciones de un jardín encantado. Parece que esta casa fue identificada en su tiempo a un maravilloso sueño de Andersen. (Perucho 1967, 110-29)

Este ensayo de Perucho de finales de los años sesenta, *Una arquitectura de anticipación*, va acompañado con fotografías de Leopoldo Pomés y la correspondiente traducción a otras tres lenguas: inglés, francés y alemán. No es solo un texto, un ensayo riguroso y de carácter divulgativo, que forma parte de un libro que quiere dar una visión crítica positiva de la obra de Gaudí, sino que forma parte de toda una serie de materiales (libros, películas, artículos, etc.) que tenían la intención de confirmar el reconocimiento internacional del arquitecto catalán al mismo tiempo que promovía turísticamente a la ciudad de Barcelona (Rodrigo Pedret 2019, 156-62)

Como ha indicado Julià Guillamon (2020) por lo que se refiere al trabajo como crítico de arte de Joan Perucho, éste dedicó una concreta atención a algunas de las figuras que mejor representaban la modernidad en el campo del arte y de la arquitectura catalana:

A *Destino*, Perucho escribía artículos de crítica d’art, que va recollir en dos llibres, *El arte en las artes* (1964) i *La cultura y el mundo visual* (1968). Es poden llegir en català en un volum d’obra completa. *El arte en las artes*, que recull articles d’entre 1961 i 1964, reivindica l’arquitectura, el disseny i l’art d’avantguarda. Parla dels Amics de l’Art Nou (ADLAN) i del Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l’Arquitectura Contemporània (GAT-CPAC), dues associacions d’abans de la guerra que representaven la modernitat en el camp de l’art i de l’arquitectura. També parla dels artistes contemporanis -Josep M. de Sucre, Salvador Aulèsia, Albert Porta, Zush-, dels moviments d’avantguarda, i dels seus amics del grup Dau al Set: Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cui-xart i Joan Josep Tharrats. (Guillamon 2020, 69)

Perucho escribe aún sobre Gaudí en los años ochenta en su ensayo *Teoría de Catalunya*, concretamente, en el capítulo «Tres figures mítiques» pero no a través de un estudio monográfico exhaustivo reivindicativo, sino de una forma más general y en relación a otros dos artistas catalanes, Salvador Dalí y Joan Miró, dando una visión de conjunto que tiene por objetivo confirmar la profunda raíz catalana, en el sentido de local, como punto de partida de un arte que es

universal, global. Es en este sentido que Perucho define y considera a Gaudí, Miró y Dalí, como el mismo título indica, tres figuras míticas.

Perucho, con estos textos sobre Gaudí, representa a la perfección el pasaje crucial en el que la obra del arquitecto catalán pasa de ser 'solo' aceptada, a ser reconocida como obra maestra innegable y de gran originalidad, entregándose inevitablemente al disfrute del turismo de masas, más popular que pop, con el riesgo de acabar como un mito de hoy, *idéologique e dépolitisée*, habría dicho Barthes ([1957] 2005), de perder su verdadero valor de obra de arte anticipadora.

En este contexto, en la Catalunya y Barcelona de los años ochenta de la normalización, no solo lingüística sino también económico cultural (y de promoción turística), aparece, tan solo dos años más tarde, en 1987, el volumen *El jardí dels guerrers*, que contiene fotografías de Manel Armengol, y tres textos: uno de Pere Gimferrer que se titula precisamente «El jardí dels guerrers» y, por lo tanto, que le da el título al volumen, otro de Victoria Ciriot, «Presència de la pedra», y un tercero de Josep Maria Subirachs, «Gaudí Nocturn». Centrándonos en el ensayo de Gimferrer, se trata de un texto de unas seis páginas, que, aunque esté escrito con una prosa muy poética –de hecho, el subtítulo del texto dice «Una visió poètica de la terrassa de la Pedrera»– tiene una voluntad, como en el caso de Perucho, divulgativa, pero sin renunciar a la erudición. 'El jardín de los guerreros' es la azotea de la casa Batlló y los guerreros son las chimeneas. Como se ve en la fotografía de la portada, en este jardín emerge –intencionadamente– una atmósfera mágica, medieval, primitiva y de sueño, en definitiva, una atmósfera a la Andersen. Citando a dos clásicos de la literatura catalana medieval, Gimferrer destaca la importancia de la luz, es decir, de un factor externo a la construcción arquitectónica en ella misma, pero que es parte de ella, como los espacios en blanco en poesía, o los silencios en la música:

en el tast de llum blanca dels matins de primavera –quan el cel és «clar e bell» com el veien els ulls de Tirant lo Blanc, o, en una platja del Llevant, el patró de la «gran nau» que recorden els versos d'Ausiàs March: un cel primigeni, medieval, arquetípic–, els guerrers de Gaudí, en la ceguesa de les cavorques buides, albiren un Enllà que és el seu àmbit d'existència. No és cap país de fetillera esbravada, ni una Arcàdia amable de tossals: ens commina adust, a acatar l'imperi astral del roc. (Gimferrer 1997, 392)

El 'roc', es decir, la roca o piedra, que da el sobrenombre al edificio conocido como 'La Pedrera', es el material protagonista de la construcción y de este espacio concreto, la terraza y sus guerreros. La piedra, como el 'ladrillo', como el 'mot' o palabra, retomando la metáfora inicial del mismo Gimferrer en su texto «L'arquitecte i el paleta» es el instrumento narrativo, y, por lo tanto, creador de forma y, en este caso,

también de vida porque –y aquí Gimferrer se avala de las palabras de Ezra Pound– «la pedra present la forma que l'escultor li dóna» (1997, 393). Además, este espacio de piedra que crea Gaudí es, según Gimferrer, un espacio parecido al escenario de un teatro, donde quién pasea por él actúa dialogando con la obra misma. Aquí Gimferrer retoma una comparación muy suya, la del arquitecto como escenógrafo, como constructor de espacios teatrales, espacios contruidos que son animados teatralmente por artistas (arquitectos-escritores), maestros de ceremonias. De manera similar, en su artículo sobre Gian Lorenzo Bernini, «Bernini», que se publicó en *El Correo Catalán* el 15 de noviembre 1979, Gimferrer describe y subraya la importancia del arte del arquitecto barroco, capaz de reinventar la Roma papal:

Bernini fa un baldaquí com si fes un teatrí. Bernini és un escultor? Bernini és un arquitecte? Bernini és, en el fons, un escenògraf. Bernini fa escultura i arquitectura com si fes decoracions teatrals. [...] Bernini és un mestre de cerimònies. [...] S'ha incorporat, a més, la naturalesa profunda, no ja del vaticanisme, sinó de Roma com a ciutat; posa el contrapès a la sobrietat clàssica de la Roma antiga i dóna a l'excés meridional el tribut que li pertoca. [...] Tot forma part d'un sol cos vast i immens de pedra i de llum i d'aigua: fonts, estàtues, columnas, davant la llisor d'un cel serè. Una ciutat viva és això: un alenar, una respiració de carrerons i palaus, de portalades i de temples, una nau de gemmes i de serpentes navegant pel capvespre encès amb les figures de Bernini com a mascaró de proa. (Gimferrer 1995, 78-9)

Otra vez, y volviendo a la terraza gaudiniana, la piedra es palabra, es:

un altre llenguatge: els guerrers del jardí gaudinià enuncien, la-cònics, l'enigma concís i perenne de l'aparença fugissera [...] els campions de la terrassa tenen el destí de l'home en el món, tributari de l'obscur i de la mort que reverbera com la llum de capvespre. (Gimferrer 1997, 397)

En este caso, la reflexión de Gimferrer, que sólo aparentemente, como en la lectura del papismo manierista de la Roma de Bernini, puede parecer una superficial –casi banal– y en parte muy personal, crítica de arte de un lugar arquitectónico concreto, trata de releer a un arquitecto, Gaudí –como Bernini– que ya es aceptado, asimilado e incluso podríamos decir sobre interpretado: «Emborratxats de pedra i pedreria, abdiquem de la pensa; cecs de tant veure-hi, renunciem a esplaiar la mirada» (1997, 392). El intento de esta anagnórisis explícita en la prosa poética, sin embargo, es precisamente el de regenerar una especie de «operació estètica gaudiniana» (1997, 396), para aquellos usuarios que se encuentren en el intento de comprender

la obra de un arquitecto convertido en un icono pop y mito para «el turista –que, de tant de llucar, acaba per no clissar-hi gens» (1995, 78-9). De hecho, a los nuevos pigmaliones, Gimferrer sugiere un recorrido de experiencia estética *in situ* para poder volver a apreciar, yendo más allá de interpretaciones políticas e ideológicas –porque «el ver rostros de l'art, revelador de l'inconegut que esdevé perceptible només perquè el suscita l'obra» (1997, 396)–, que «l'art és coneixement d'allò que no fóra ni copsable ni formulable en un altre llenguatge» (1997, 397).

El arte de la palabra y el arte de las piedras, antigrafiá la una de la otra, se reflejan y se funden precisamente porque se nutren y se basan en el lenguaje común del arte.

Terminamos este *excursus* con un poema objeto de Joan Brossa de finales de los años ochenta, *Paleta-poeta* [fig. 3] porque, como su título indica, el poeta barcelonés vuelve a la metáfora (visual) del poeta-paleta o paleta-poeta.

En palabras de Vicenç Altaió:

Brossa assumeix la condició obrera de productor, la d'escriure a llapis matí i tarda [...] L'art de la poesia té alguna cosa de construcció i de mesura formal. Si no s'escriu, no es pensa. (Altaió 2017, 130)

Esta «condición obrera» que asume Brossa es la condición del oficio de poeta que otro poeta, Joan Salvat-Papasseit, describe en su poema «L'ofici que més m'agrada», que se publicó en 1925 en el poemario *Óssa menor*, y que Gimferrer evocaba, como hemos visto al inicio, en su texto «L'arquitecte i el paleta»:

I encara més | si us deia l'ofici de paleta: | de paleta que en sap | i basteix aixoplucs. | El mateix fan un porxo com una xemeneia | –si ho volen | sense escales | puguen al capdamunt; | fan també balconades que hom veu la mar de lluny | –els finestrals que esguarden tota la serralada, | i els capitells | i els sòcols | i les voltes de punt. | Van en cos de camisa com gent desenfeinada! | Oh, les cases que aixequen d'un tancar i obrir d'ulls! (Salvat-Papasseit [1925] 1992, 150)

Todos oficios que «són bons perquè són de bon viure» (149), pero sobre todo buenos porque refuerzan la condición obrera de productor, haciendo del poeta, del artista, del arquitecto, pero también del usuario del arte, del lector, del observador, un constructor o un intérprete, no de obras sino de textos. En este sentido, y tomando una reflexión de Anthony Vidler, antigrafiás abiertas, siempre listas para ser disfrutadas:

Thus, this pleasure in 'dismantling' these works would be, to use a distinction drawn by Roland Barthes in 1971, a pleasure not of



Figura 3 Joan Brossa, *Paleta-poeta (poema-objeto)*. 1989. Madera y hierro, 17 × 52 × 34 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/paleta-poeta-poema-objeto>

the ‘work’ but of the ‘text.’ [...] to create something that, in architecture, had the status of what Barthes has called a ‘text’ in literature. His operation would perhaps be the architectural equivalent of a philosophical or literary deconstruction. This said, however, the conditions of such a ‘textuality’, one that was not reducible to a forced linguistic analogy or a literal caricature of ‘deconstructed’ structural and formal elements, would be, as Tschumi realizes, difficult to determine. In the terms posed by *The Manhattan Transcripts*, it would be derived not by the simple manipulation of the internal codes of traditional or modern architecture, but rather by their confrontation with concepts drawn from outside architecture, from literature and philosophy, film and music. In this often violent encounter, the limits of the discipline would be tested, its margins disclosed, and its most fundamental premises subjected to radical criticism. Thus, the deeply rooted ideals of transparency between form and function, sign and signifier, space and activity, structure and meaning would be forced into dissociation, induced to collide rather than coincide. Play of this kind would celebrate dissonance over harmony, difference over identity. (Vidler 1992, 104-5)

Concluyendo, la lectura crítica de tres escritores intelectuales como Brossa, Perucho y Gimferrer, de la obra de Gaudí, un arquitecto

intelectual, es un intento de apropiación de un mundo artístico plástico, aparentemente distante del trabajo del escritor. Brossa, Perucho y Gimferrer, de diferentes maneras, poniendo en juego su propia erudición (quién de una manera más esotérica –oculto, reservado, impenetrable–, quién de una forma más bien exotérica –común, accesible para el vulgo) han sido capaces de reformular o reconciliarse con sus antigrafías, el «espacio inquietante» (Vidler 1992) del original texto/obra gaudiniano.

Bibliografía

- Altaió, V. (2017). «Epíleg». Bordons, G. (ed.), *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*. Barcelona: Editorial Rata, 300-10.
- Barthes, R. [1957] (2005). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Biraghi, M. (2019). *L'architetto come intellettuale*. Torino: Einaudi.
- Bordons, G. (2011). «El Dau al Set literari». *Dau al Set. La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Editorial Fundació Lluís Carulla, 45-60. <http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxius/4.pdf>.
- Bou, E. (1997). «Introducció». *Obra catalana complet. Assaig critics*, vol. 2. Barcelona: Edicions 62, 5-14.
- Brossa, J. (1972). «Pedrís de Gaudí». *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 11.
- Dalí, S. (2000). *Los cornudos del viejo arte moderno*. Barcelona: Tusquets.
- Gibson, I. (1997). *The Shameful Life of Salvador Dalí*. London: Faber & Faber.
- Gimferrer, P. (1988). *El vendaval*. Barcelona: Edicions 62.
- Gimferrer, P. (1995). «L'arquitecte i el paleta». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 48-9.
- Gimferrer, P. (1995). «Bernini». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Dietari complet, 1 (1979-1980)*. Barcelona: Edicions 62, 78-9.
- Gimferrer, P. (1997). «El jardí dels guerrers». *Obra catalana completa*. Vol. 2, *Assaig critics*. Barcelona: Edicions 62, 391-7.
- Guillamon, J. (2020). *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Illas, E. (2014). «Gaudí Ghery Barcelona». *Cultural Critique*, 87, 144-61. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/culturalcritique.87.2014.0144>.
- Perucho, J. (1967). *Una arquitectura de anticipación*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Perucho, J. (1985). *Teoria de Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Pla, J. (1940). «Calendario sin fechas. Las ciudades del mar». *Destino. Política de Unidad*, 144 (abril), 2.
- Rodrigo Pedret, C. (2019). «The Resurrection of Antoni Gaudí in Post-War Media. A Critical Chronology: 1945-1965». *Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture*, 4(2), 131-62.
- Salvat-Papasseit, J. [1925] (1992). «Óssa menor». Bou, E. (ed.), *Antologia de poemes*. Barcelona: Ariel.
- Tormo, E. (1948). «Antoni Gaudí». *Dau al Set*, 4, s.p.
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomly*. Cambridge (MA): MIT Press.