

Las reconstrucciones históricas de la ciudad

Francesc Foguet i Boreu

Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!
Barcelona nostra! la gran encisera!

«Oda nova a Barcelona», Joan Maragall

Primero

La novela es un género lo suficientemente versátil para que los hechos históricos que evoca, ya sean más o menos verídicos, ya sean imaginarios, puedan ser engullidos por la ficción. Los novelistas defenderán con uñas y dientes el carácter de ficción de la manipulación de la historia que ellos realizan y reclamarán para su obra artística la condición indiscutible de novela. Nada que objetar. Ahora bien, como lectores, sabemos que la elección del material narrativo nunca deja de ser inocente y que, de una misma coyuntura histórica, se pueden dar interpretaciones imaginarias muy diferentes e, incluso, antagónicas. No importa tanto lo que refleja el espejo, siguiendo la metáfora stendhaliana, sino de qué modo se sirve de ello el narrador, cómo pasea este espejo a lo largo del camino. Las imágenes resultantes pueden ser, según la intención de quien lo mire, contradictorias.

Si comparamos la serie *La ceniza fue árbol* (1944-1972), de Ignacio Agustí, y las dos grandes novelas de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986), podemos comprobar que los espejos de ambos escritores proyectan una imagen distinta de la misma historia de Barcelona: la de unos años en que, como centro industrial capitalista, su crecimiento dio lugar a una profunda crisis social, a una «ciudad dividida». ¹ Por lo que atañe a esta crisis, Agustí parece más interesado en corroborar una causalidad histórica, mientras que Mendoza aspira más bien a tejer una geografía mítica de la ciudad oculta. Agustí reinterpreta los episodios que adquieren mayor ejemplaridad para demostrar una tesis histórica; Mendoza, en cambio, acentúa los episodios más mitificables para así alimentar el artificio de la ficción. Agustí, en suma, *historiza* la novela, en tanto que Mendoza *novela* la historia. Ambos nos muestran una visión históricamente *reconstruida* de la ciudad y ofrecen de ella una imagen, una representación que concuerda con ese espejo y que se dirige al presente.

1. Chris Ealham, *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto 1898-1937*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 31-61.

Segundo

En una conferencia que pronunció en el Ateneo de Madrid el día 1 de junio de 1951, que llevaba por título «Cataluña entre tradición y revolución», Ignacio Agustí confesaba que el privilegio más grande de su vida había sido el hecho de ser hijo de un cabo del somatén, Lluís Agustí Sala, a quien dedicaría precisamente *La ceniza fue árbol*. La imagen de su padre como defensor de «la paz urbana y familiar» era una metáfora tierna y patética de la burguesía catalana.² Esta metáfora representaba la defensa de una tradición que, de acuerdo con la argumentación «biologicista» de Agustí, se veía afectada por los trastornos y el dolor que implicaba el crecimiento económico y social de las ciudades modernas.

El siglo XIX era el eje de su digresión sobre la historia catalana y la dinámica tradición/revolución en que Catalunya estaba inmersa. El crecimiento industrial, la pujanza de Barcelona podía haber sido, en opinión de Agustí, una de las grandes fuerzas de energía española, si no se hubiese producido un gran fenómeno de congestión vital, social e intelectual. Localizaba las causas de tal congestión en los visos cada vez más sociales que tenía la época, que convertían en peligrosas «las exaltaciones colectivas». Agustí creía que la cuestión social debía resolverse con la sumisión de la sociedad a la economía, al derecho y a las instituciones, es decir, en la práctica, con la obediencia de la clase trabajadora con respecto a la dirigente. Agustí defendía un conservadurismo de *orden*, de raíz balmesiana, basado en los «principios básicos» y en las «normas eternas» de la humanidad.

La interpretación de Agustí de la evolución de la burguesía catalana situaba como punto débil de esa clase hegemónica el hecho de tomar la ruta del catalanismo radical. El catalanismo burgués, originariamente tradicional, historicista y autóctono, mantenía un litigio perverso: el antagonismo entre su conservadurismo económico y la reivindicación social de la masa proletaria. No podía arriesgarse a idealismos románticos, no podía contribuir a su propia indefensión, más bien todo lo contrario: tenía que hacer valer el principio de autoridad que le era consustancial y frenar implacablemente cualquier veleidad revolucionaria. El *Alzamiento* de julio de 1936 suponía, según la lógica agustiniana, coger el fusil para defender la tradición amenazada por la revolución.

Su concepción de la historia, como reconoce en la lección inaugural del Ateneo Barcelonés del curso 1962-1963, titulada «Ateneo, tradición y cultura», parte de las familias y las individualidades (la saga de los Rius) que se esconden detrás de las multitudes: «Las grandes hecatombes a las que hemos asistido —dice— no podrían borrar nunca la huella personal del ser humano que al pisar

2. Ignacio Agustí, *Cataluña entre tradición y revolución*, Madrid, Ateneo, 1952, pág. 9.

3. Ignacio Agustí, *Inauguración del curso 1962-1963: lección inaugural*, Barcelona, Ateneo Barcelonés, 1964, pág. 7.

la historia la va, poco a poco, rehaciendo».³ Del mismo modo que la conferencia que hemos comentado, en esa lección inaugural presidida por Manuel Fraga en calidad de ministro de Información y Turismo, Agustí volvía a subrayar la importancia del siglo XIX para la historia catalana e insistía en el hecho de que, en el siglo del maquinismo, Catalunya habría podido participar en la política general (española) si no hubiese sufrido la rémora de las corrientes sociales y revolucionarias y, a pesar de que no lo diga explícitamente, si no se hubiese dejado tentar por el catalanismo. En plena época de prosperidad económica y de entrada en la modernidad, Catalunya se quería defender, según Agustí, de la revolución, pero, dado que no sabía cómo hacerlo, se refugiaba en la historia.

Tercero

La serie *La ceniza fue árbol*, integrada por *Mariona Rebull* (1944), *El viudo Rius* (1945), *Desiderio* (1957), *19 de julio* (1965) y *Guerra Civil* (1972), vendría a ser una versión novelada de la tesis histórica e ideológica agustiniana. En la dedicatoria que encabeza *La ceniza fue árbol*, Agustí entona un *in memoriam* en honor a su padre y a todos los padres de sus amigos (o sea, a todos los somatenes) que agrandaron y defendieron la ciudad. Con los cinco eslabones de que consta la serie, Agustí se propone abarcar, teniendo como modelos reconocidos a Balzac, Galdós o Pereda, un periodo determinado de la vida de Joaquín Rius, fuerza motriz de la saga, y de la ciudad de Barcelona, espacio de la acción. Todas las partes, aunque conserven su autonomía, contribuyen a una *novela cívica* que brinda el cuadro del ciclo industrial barcelonés a través del paradigma de cuatro generaciones de la familia Rius (Joaquín sénior, Joaquín, Desiderio y Carlos). Novela de personajes, en la que el punto de partida y de llegada es Joaquín Rius, el conjunto crece «orgánicamente» para construir la gran novela de la burguesía catalana y de su ciudad. El narrador se recrea a menudo dando pinceladas costumbristas o exponiendo el itinerario urbano de las zonas de negocio o de educación sentimental burguesas. Agustí afirma —en la nota introductoria a *Mariona Rebull*— que sus personajes son imaginarios, pero reclama un estatus de realidad para las épocas históricas que se evocan en la novela.

El formato novelesco es lo bastante flexible, como había constatado ya la novela realista-naturalista, para admitir una lectura *parcial y mediatizada* ideológicamente de la historia. La *reconstrucción* que lleva a cabo el autor, escudándose en la ficción, tergiversa u oculta los hechos, instrumentaliza sus causas y manipula sus consecuencias. *La ceniza fue árbol* abarca unos periodos delimitados, a través de los cuales Agustí puede diseñar una serie de causalidades históricas que, desde las postrimerías del siglo XIX hasta 1939, contribuyen a demostrar una tesis ideológica. ¿Cuáles son estos periodos? *Mariona Rebull*: en torno a 1888-1893; *El viudo Rius*: 1899-1909; *Desiderio*: 1914-1916; *19 de julio*: 1929-1936; *Guerra Civil*: 1937-1942. ¿Cuál es la tesis ideológica de

fondo? La influencia perniciosa del anarquismo y del catalanismo en la evolución socioeconómica y política de la ciudad, de Catalunya y de España, cuya hegemonía recae sobre la burguesía catalana y, en particular, sobre la barcelonesa.

A través de los periodos históricos tratados, Agustí se proponía reflejar el proceso «biológico» de crecimiento demográfico, social y económico de la ciudad de Barcelona que, como todo organismo de vitalidad extraordinaria, se desplegaba «desordenadamente».⁴ A la manera de Balzac (París), Dickens (Londres) o Dostoievski (San Petersburgo), Agustí quería captar el desbordamiento de la ciudad industrial, que reduce la dimensión del ser humano y lo proyecta en una dinámica colectiva.⁵ La ciudad constituye un trasfondo del cuadro biográfico y socioeconómico de los miembros de la familia Rius y un proyector, a guisa de falacia patética, del estado de ánimo y del termómetro de los conflictos sociales.

Cuarto

Mariona Rebull se remonta a los orígenes de la eclosión de una nueva clase social, la burguesía industrial barcelonesa, arraigada en una tradición menestral representada por el fabricante de tejidos Joaquín Rius, un *indiano* que, al correr del tiempo, ha amasado una de las principales fortunas de Barcelona. Rius es un hombre honesto, tradicional, que trata con paternalismo a sus trabajadores y que vive sin ostentaciones, muy por debajo de sus posibilidades económicas. Los negocios de Rius, en torno a los años de la «fiebre del oro», crecen en la misma proporción con que se produce el ensanchamiento de la ciudad: instala una fábrica de telares y asegura su continuidad con sacrificio y tesón. Cuando acontece el relevo generacional, la principal obsesión de su hijo, Joaquín Rius júnior, consiste en conseguir el reconocimiento de la alta sociedad barcelonesa: sacudirse el remanente menestral y alcanzar la categoría social de la burguesía rica. Rius júnior se esfuerza por convertir una empresa familiar en una industria potente: viaja a las principales ciudades industriales de Europa, París y Londres; amplía y moderniza la fábrica, y modifica las relaciones laborales acentuando la distancia de clase.

Cuando Rius júnior pasa a ser el patriarca de la familia, una de sus primeras decisiones es trasladar el domicilio familiar de la calle de la Palla a un piso nuevo de la zona alta de la ciudad. El cambio es significativo, simbólico, puesto que expresa públicamente el deseo de ascender en el escalafón social y de exteriorizar la fortuna familiar que han acumulado. También es muy ilus-

4. Rafael Manzano, «Pulso de la ciudad. La Barcelona de Ignacio Agustí», *Revista de Actualidades y Letras* [Barcelona], año VI, núm. 263, 27-IV/3-V-1957, pág. 5.

5. Ignacio Agustí, *Inauguración del curso 1963-1964: lección inaugural*, Barcelona, Ateneo Barcelonés, 1964, pág. 7.



Plano de *Mariona Rebull* con José María Seoane y Sara Montiel, película de 1947 dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, con guión elaborado a partir de la novela homónima de Ignacio Agustí y de *El viudo Rius*

trativo el hecho de que adquiriera enseguida un palco de propiedad en el anfiteatro del Liceo, centro neurálgico de la nueva burguesía industrial, financiera y comercial, escaparate de la riqueza, de la moda y del buen gusto. El hijo del Rius menestral es un *hombre de acción*, frío y previsor, que trata de que su éxito cristalice a toda costa: no tiene bastante con ser rico, desea también ser admitido como tal. Su boda con Mariona Rebull, pese a algunos centelleos sentimentales vagamente románticos, no deja de ser un complemento estratégico para obtener el reconocimiento de la «buena sociedad» barcelonesa.

La Exposición Universal de Barcelona de 1888, inaugurada por la reina María Cristina y el rey Alfonso XIII, abre la ciudad a Europa.⁶ El esplendor festivo de Barcelona, que rinde un emocionado vasallaje a la realeza española, moviliza todos los resortes socioeconómicos. En el pabellón de la Industria de Tejidos de la Exposición, hay un espacio dedicado a la empresa Rius, ejemplo del auge de la industria textil. La reina María Cristina visita el *stand* e intercambia unas palabras con los Rius: el padre recuerda las penurias económicas con

6. Con grandes efusiones monárquicas, Agustí evocó ya la importancia de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en el primer capítulo de *Un siglo de Cataluña* (1940). Como ocurre en *Mariona Rebull*, encaró maliciosamente el esplendor de este acontecimiento con el episodio del atentado anarquista en el Liceo en 1893. Cf. Ignacio Agustí, «Historia sentimental de una ciudad», en *Un siglo de Cataluña*, Barcelona, Destino, 1940, págs. 14-22.

que inició el negocio; el hijo asegura que el progreso es posible gracias al orden de que gozan; la reina se limita a decirles que merecen el reconocimiento de la patria. Al día siguiente, el *Brusi*, órgano oficial de la burguesía catalana, eleva a los Rius a la categoría modélica de paladines de la industria catalana. En la ciudad, el enlace matrimonial de Mariona Rebull y Joaquín Rius —la boda del año— culmina el acceso del joven industrial a la condición social que había deseado.

El espacio de reunión y de lucimiento por excelencia de la burguesía catalana, el Liceo, marca algunos de los episodios más destacados de *Mariona Rebull*, ya que es el escenario donde se activa el anunciado adulterio. Al final de la novela, el atentado anarquista en el Liceo, que se produjo el día 7 de noviembre de 1893, se convierte en el contrapunto trágico del esplendor ciudadano que, cinco años atrás, había suscitado la Exposición Universal de Barcelona. La bomba anarquista en el Liceo, que causó veinte víctimas, es un ataque al corazón de la burguesía catalana y constituye un límite que culmina los conatos de revueltas en las fábricas, los atentados y los asesinatos de industriales. La bomba del Liceo condensa, en las mentalidades de orden de los industriales catalanes, el «pánico moral» de la clase burguesa.⁷ Agustí no sólo resuelve el adulterio de Mariona Rebull con un golpe de efecto apoteósico, sino que concluye, con trazos apocalípticos, un ciclo histórico que inicia la Exposición Universal de Barcelona y que finaliza con la bomba del Liceo. Primera cuadratura del círculo.

El viudo Rius entroniza al protagonista de la saga en los altares del heroísmo. Su lucha enérgica, tenaz, para asegurar la continuidad de la fábrica se produce en una Barcelona convulsa que continúa creciendo, amenazada por «la inestabilidad, el desorden, la política y las bombas» (II, 14).⁸ Como ya hizo su padre, Rius reafirma su supremacía, su voluntad de continuidad económica a través de su absoluta dedicación a la fábrica, a costa de toda suerte de sacrificios personales. En el umbral del cambio de siglo, después del desastre de 1898, Rius se lamenta de que el Estado español no disponga de un «buen gobernante» que asegure el «orden social» y, a pesar de que las circunstancias sean adversas, se esfuerza por mejorar la industria, protegerla del mercado exterior y superar la crisis mercantil. Aunque se aventura a ello porque necesita dinero rápido, finalmente no acepta el juego especulativo de la Bolsa (los capítulos dedicados a la fiebre bursátil son —dejando a un lado la cronología— de clara filiación olle-

7. Ealham, *La lucha por Barcelona*, pág. 51.

8. Todas las citas de *La ceniza fue árbol* corresponden a la edición especial, en ocho volúmenes, que la editorial Planeta de Barcelona hizo, en 1976, para el Club Planeta, bajo el título televisivo de *La saga de los Rius*. Indicamos solamente, entre paréntesis, el número de volumen en cifras romanas y la página correspondiente en cifras arábigas.

riana) porque lo considera moralmente reprobable, fraudulento: la fábrica es su único espacio tangible, un patrimonio que pertenece al paisaje de la ciudad.

En calidad de representante de la industria textil catalana, Rius participa de la reivindicación de los patronos, ante los gobiernos de Madrid, de unas medidas que ayuden a superar la crisis por la pérdida de mercados y permitan recuperar un sector económico que da trabajo a miles de obreros. La novela muestra el doble juego del gobierno español, que, por un lado, da coba a los representantes de la industria catalana y, por otro, espolea el lerrouxismo para evitar una deriva hacia el catalanismo. Agustí quiere evidenciar el error de esa doble política que, a modo de reacción contraproducente, encumbra al catalanismo. En este sentido, tal como lo presenta Agustí en *El viudo Rius*, la creación de Solidaritat Catalana, plataforma unitaria catalanista formada en 1906, sería una respuesta al lerrouxismo y una posibilidad de intervenir en el gobierno español.

Sea como fuere, frente a las arengas lerrouxistas, en el barrio obrero del Paral·lel también vive una menestralía pacífica, «el mundo de la gorra y de la honrada alpargata, todo lo contrario del mundo de la revolución» (II, 130). Frente a las bombas que estallan en la ciudad, las amenazas a los patronos, el «terrorismo» anarquista (aparecen todos los *topoi* de la historia oficial), frente a la «intoxicación doctrinal» comunista o libertaria, frente a los atentados contra personalidades políticas (como Francesc Cambó), está el paternalismo de Rius, su preocupación por conseguir que los obreros vivan en condiciones dignas, sus intentos desesperados para contener el descontento de los trabajadores.

La preocupación de Rius por la inestabilidad social, que encuentra incluso la complicidad del propio Joan Maragall, sólo admite una salida: la fuerza pública como garantía del orden. Las bombas que estallan en la ciudad, las huelgas generales, las «campañas de agitación» llevadas a cabo por las organizaciones sindicales, las coacciones a los obreros no afiliados son presentadas como un chantaje, como una medida de presión para obtener mejoras laborales. En la pugna entre patronos y obreros, Rius únicamente acepta un pacto que rebaje las pretensiones de los sindicatos y, ante la huelga general, en plena campaña de Marruecos (1909), mantiene una lucha hercúlea contra los sindicalistas que sabotean la fábrica, y sabe agradecer la fidelidad de sus obreros y subalternos incondicionales. El atentado de los anarquistas contra su persona, que le cuesta la vida a Arturo Llobet, el apoderado de la fábrica, y deja secuelas físicas de por vida al industrial, supone el prelude de la Semana Trágica.

La novela se recrea en las imágenes dantescas de iglesias y conventos de la ciudad en llamas, tomada por centenares de «revolucionarios» ebrios y desbocados, de «hombres y mujeres que enarbolaban palos y banderas y vitoreaban a extraños ídolos» (II, 266). Cuando el somatén sale a la calle para restablecer el orden, Rius recuerda las palabras de Joan Maragall acerca de la incapacidad

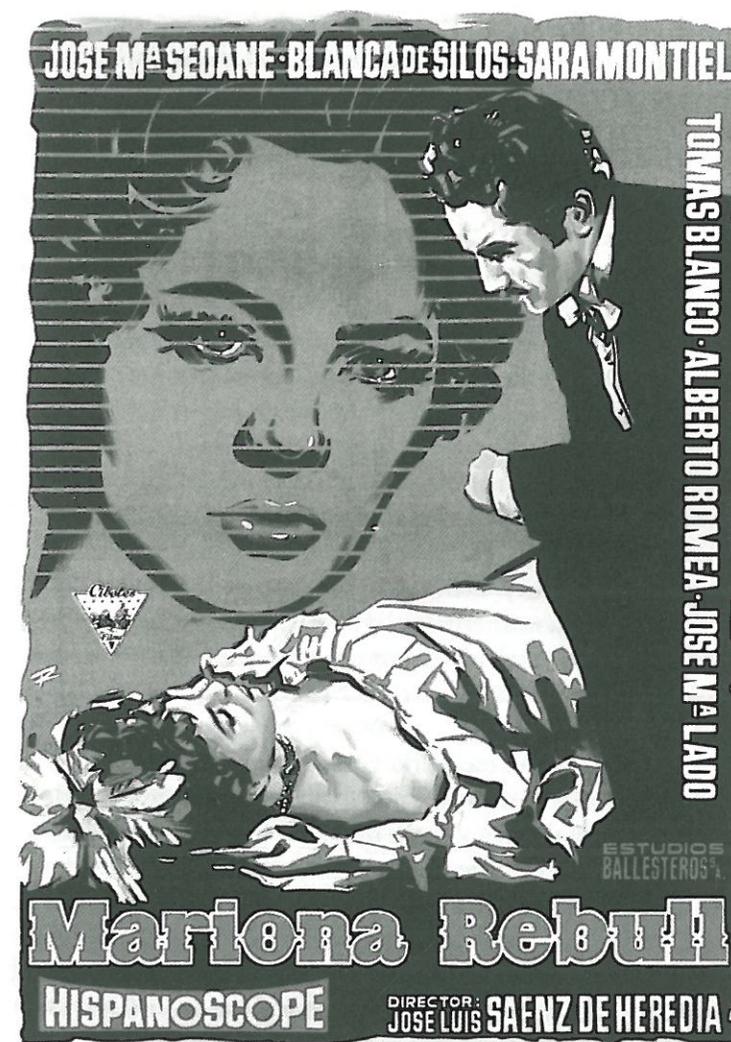
de un «padre de familia» para defender «la tranquilidad y el orden de un país, para plantar cara sin la ayuda de nadie a los ladrones y a los pistoleros» (II, 268). La intervención del ejército es considerada como un retorno al orden y a la paz: la fábrica de tejidos Joaquín Rius puede continuar su actividad, ahora con la incorporación de la tercera generación, Desiderio Rius.

Con la evolución histórica que traza en *El viudo Rius*, Agustí enlaza la bomba del Liceo (1893) con la Semana Trágica (1909). Segunda cuadratura del círculo. El propósito implícito es, si separamos toda la faramalla novelesca, harto diáfano: responsabilizar al catalanismo (Solidaritat Catalana) y al movimiento obrero (a las organizaciones sindicales, pero también al lerroujismo) del desorden y la inestabilidad sociales que afectaron profundamente a los intereses económicos de la burguesía industrial catalana. De la Semana Trágica, por ejemplo, pasa por alto las razones de la insurrección social y no dice nada de la durísima represión que, con el apoyo de la burguesía catalana, se tradujo en 175 desterrados, 59 cadenas perpetuas y 5 ejecuciones (entre las cuales cabe señalar la de Francesc Ferrer i Guàrdia), y supuso la suspensión de la prensa de izquierdas y la clausura de centros obreros, entidades culturales y escuelas laicas.

Quinto

El hijo de Joaquín Rius pasa a protagonizar *Desiderio* y *19 de julio*. Agustí muestra en estas novelas al personaje, primero, en plena juventud con el telón de fondo de la Primera Guerra Mundial y, después, en su madurez, durante los años previos a la guerra y la revolución de 1936-1939. En *Desiderio*, ante el inminente estallido de la guerra europea, Barcelona vive intensamente el debate entre germanófilos y aliadófilos. Rius toma partido –como también haría Agustí– por los aliados, si bien acaba por convencerse de que la mejor opción es la neutralidad. En efecto, Barcelona se convierte geoestratégicamente en un terreno neutral en el que se puede debatir, desde la distancia, una toma de partido no comprometida. Y más si la no-beligerancia es una inmejorable oportunidad para recobrar las cuotas de mercado. Superados el temor y la inquietud iniciales, Barcelona vive ajena a los estragos causados por la guerra. De la «ciudad de las bombas» pasa a ser la metrópolis cosmopolita. La economía experimenta una transformación decisiva que deja atrás el periodo de crisis y desorden. La guerra permite el enriquecimiento fulgurante de la industria catalana, que abastece a las partes beligerantes. El infatigable Rius obtiene, en el año 1915, contratos millonarios y se arriesga a llevar a la práctica un ambicioso programa de producción industrial a gran escala para satisfacer la demanda de los aliados (en concreto, de la intendencia francesa).

La ciudad diurna se dedica a ganar dinero, a enriquecerse, mientras que la nocturna se anima a derrocharlo, a gozar de los placeres de la existencia, a



Cartel de la película *Mariona Rebull*

transgredir la moral burguesa establecida. Aquella tiene como ejemplo a Joaquín Rius, que continúa volcándose en la fábrica; ésta, a su hijo Desiderio, que dilapidada el dinero entregándose a placeres prohibidos. Como buen moralista, Agustí presenta el esplendor de Barcelona como una impúdica exhibición de riqueza, mientras Europa se desangra a causa de la guerra. La Barcelona burguesa, rodeada de aventureros y de nuevos ricos, vive una fiesta obscena. Desiderio, que encarna la doble vida de la ciudad, experimenta el embrujo de la vida diurna, hecha de compromisos, como el servicio militar, la fábrica o un

amor convencional (Crista), y la vida nocturna, jaranera y embaucadora, que permite la aventura y un amor glamouroso (Jeannine). Mientras el viejo Rius descansa tras la jornada de trabajo, el Paralelo se llena de cabarés, teatros y salones de baile. Desiderio es uno de los asiduos de la ruta noctámbula que evocó alegremente Josep Maria Planes en *Nits de Barcelona* (1931).

A través de la relación con Jeannine, Desiderio participa del mundo picante, desmoralizado y cínico —son adjetivos de la novela— que medra gracias a los beneficios de la guerra. La aventura, la jarana es Jeannine, pero la seguridad, la firmeza, la sensatez es Crista. Si la nocturnidad se convierte en el dominio de Jeannine, Crista pertenece a la diurnidad, a la vida social que gira en torno al Liceo. La Primera Guerra Mundial —que prácticamente sólo aparece de manera colateral en *Desiderio*— sirve para enmarcar el triángulo Crista-Desiderio-Jeannine y, entre el folletín, el melodrama y la novela de espías, para contar con todo lujo de detalles las tribulaciones, las vacilaciones y los desatinos morales del joven Desiderio —que más parece salido de las *Memòries* (1954), de Josep M. de Sagarra, que de las *Memorias de un industrial de nuestro tiempo* (1922), de Pedro Gual Villalbí—. Paralelamente, mientras el hijo vive su particular educación sentimental, el viejo Rius gobierna la ciudad industrial con mano implacable: amplía las instalaciones de la fábrica, hace realidad uno de los grandes sueños de su vida y se convierte en uno de los primeros fabricantes de tejidos del país.

La ciudad de Barcelona es el escenario rutilante en que Desiderio vive su amor ilícito con ese «producto de la guerra» llamado Jeannine. Cuando la joven francesa lo abandona, el día de carnaval de 1916, Desiderio reencuentra a Crista en el espacio que ha sido testigo de los grandes acontecimientos ciudadanos, el lugar adecuado a su clase, que le permite reencontrar el fantasma de Mariona: el Liceo. En el mismo palco que había encubierto el amor adúltero de Mariona, Desiderio consuma su unión carnal con Crista. De este modo, aunque parezca paradójico, la sensatez vence irrevocablemente al arrebato: Desiderio, a sus veintidós años, vuelve a los orígenes y acepta su condición social. La boda enlaza, en un acto trascendente y ritual, a los dos jóvenes burgueses. El hijo que Crista le dará se convertirá no sólo en la redención moral de Desiderio, sino también en la garantía de una sucesión dentro de la propia clase y, por último, en la posibilidad de regeneración moral del linaje. Porque, a diferencia del viejo Rius, Desiderio no se hace corresponsable de su función histórica, de la continuidad necesaria para el progreso que su apellido representa.

El formato novelesco de *19 de julio* encubre un ataque durísimo a dos de los responsables, según la dialéctica agustiniana, de la guerra civil: Esquerra Republicana de Catalunya y la CNT-FAI. Así, acusa al partido de Companys de extremismo, de predicar una revolución imposible, de aprovecharse del poder, de mantener complicidades con la CNT y, en definitiva, de

empujar a la sociedad catalana al desorden y a la anarquía.⁹ La decisión de tramitar la Ley de Contratos de Cultivo, una de las promesas electorales de ERC, es presentada como «una bandera que se levantó deliberadamente con miras políticas» (V, 67). Además de no responder a ninguna necesidad social y de crear enfrentamientos entre rabassaires y propietarios, la ley había sacudido «el país, el Estatuto y la libertad» (V, 74).

La insurrección que protagonizó la Generalitat de Catalunya el 6 de octubre de 1934 —que en *Ganas de hablar* tilda de «sangrienta» y de «tremenda algarada»¹⁰— culmina la retahíla de despropósitos políticos de ERC. Con una ironía plagada de resentimiento, el Seis de Octubre es visto como un patético conato revolucionario en el que tanto los catalanistas de buena fe del CADCI como los payeses rabassaires son engañados y manipulados por los intereses políticos de ERC, empecinada en inventarse lo que fuera para proclamar la República Catalana. (Agustí no dice en ningún momento que el movimiento insurreccional del gobierno autónomo respondía a la involución conservadora del régimen republicano.) El fracaso del Seis de Octubre permite, para colmo, que se extienda el «terrorismo» anarquista que pone en peligro el orden público y facilita el «victimismo» de la prensa catalanista de izquierdas, que podrá convertir en héroes a los encarcelados. Los dardos continúan dirigiéndose contra el anarquismo y el catalanismo, como responsables, en feliz contubernio, de la progresiva degradación de la autoridad de las instituciones.

Al lado de las decisiones irreflexivas de ERC, la novela ofrece otro frente de desestabilización social: el radicalismo creciente de una CNT propensa a la revolución social. Los antiguos representantes de esta organización sindical —los llamados «trentistas»— se ven desbordados por los nuevos grupos de acción que atracan bancos, cometen asesinatos y crean marejada en el seno de las fábricas. Sin que la fuerza pública pueda hacer nada, estos grupos, formados por los elementos más turbios del proletariado inmigrante, van haciendo de las suyas por los ateneos libertarios y por los barrios obreros de la ciudad. La visión de la CNT es la de un sindicato escorado, por la FAI, hacia la violencia. A raíz del radicalismo anarquista, las relaciones entre el patrono y los trabajadores son cada vez más tensas, y las tentativas de aproximación y comprensión que realiza Desiderio resultan inútiles, porque los patronos ya no se enfrentan, como antes, a los problemas individuales, sino a una organización. Y esta orga-

9. Estos ataques a ERC responden a una posición reconocida explícitamente por Agustí en *Ganas de hablar*, donde, haciendo gala de liberalismo, advierte que nunca había sentido debilidad alguna por ERC, ni tampoco por Acció Catalana, que, según él, «también participó y tuvo parte en el desastre, aunque con modales aparentemente más finos» (Ignacio Agustí, *Ganas de hablar*, Barcelona, Planeta, 1976, 23.ª ed., pág. 391).

10. Agustí, *Ganas de hablar*, págs. 361 y 254.

nización es, convertida en una «turba» (en una clase obrera masificada), la responsable absoluta de la conflictividad laboral.

Desvanecida la entelequia de la ruptura nacionalista, el anarquismo se consolida al margen de las instituciones del gobierno y amenaza con hacer estallar la revolución. Las condenas ejemplares impuestas a los responsables de los atentados con sangre no sirven para acabar con la «lacra» del «terrorismo» anarquista. Frente a la tentativa revolucionaria, la idea misma de Catalunya entra en contradicción, puesto que, en la dicotomía entre tradición y revolución, Agustí considera Catalunya como una tradición ajena a toda vía revolucionaria y mantenida «no solamente a través de la lengua, sino del carácter, de la iniciativa, de la secular supervivencia de una serie de valores inmutables que en gran medida eran incompatibles con cualquier suerte de rebeldía agresiva, con cualquier forma de revolución» (VI, 22).

En las elecciones generales de febrero de 1936, se perfilan dos frentes, como ya era habitual en la política decimonónica: por un lado, la gente de orden, con el apoyo del mundo de las finanzas, la Iglesia y la clase media; por otro, las izquierdas burguesas y las fuerzas sociales. La única diferencia es ahora la importancia que poseen las masas sindicales. No hay lugar para zonas intermedias. Naturalmente, el precio que debe pagar el nuevo gobierno por su alianza electoral con las fuerzas sociales es, siempre con arreglo a la interpretación de Agustí, el chantaje de la CNT. El triunfo de la izquierda da pie a un gobierno que se halla maniatado por las fuerzas revolucionarias y que se ve incapaz de restablecer el orden público. Agustí no tiene ningún inconveniente en poner en duda la validez de los resultados electorales, en considerarlos fraudulentos por favorecer a la izquierda y en denunciar las amenazas de la prensa extremista de izquierdas contra «los pacientes ciudadanos de buena fe» (VI, 100).

Tras la victoria del Frente Popular, del «Front d'Esquerres» en Catalunya, Agustí retrata a una sociedad convulsionada por las huelgas y los atentados contra los patronos. El gobierno catalán estaría en manos de la revolución y hasta le haría el juego, y por esa misma razón trabajaría en favor de su propia eliminación. Afectado por las fuerzas económicas y sociales que han pasado a ser hegemónicas, al viejo Rius se le sublevan los trabajadores en la fábrica del Pueblo Nuevo; sus instalaciones son parcialmente destruidas por una bomba; tiene que defenderse de las reivindicaciones totalmente abusivas de los obreros. Y eso que Rius lucha por continuar la tradición familiar y trabaja por la teoría –tan burguesa– de la prosperidad de todos: «Si la casa va bien, todos vamos bien. Si no, nos vamos todos a paseo» (VI, 142).

Mientras los miembros de la CNT organizan «picnics» proletarios, como el Congreso de la CNT en Zaragoza en mayo de 1936, que es parodiado sin contemplaciones en la novela, el gobierno no puede frenar el vendaval revolucionario que se va fraguando y que lleva a España a una guerra civil. Las

«orgías revolucionarias» llevadas a cabo por las «masas desbordadas y sanguinarias» (VI, 171) obligan a reaccionar: la gente de orden y los militares empiezan a ver claro que, por la debilidad y la confabulación del gobierno, se debe plantar cara a la revolución. Esta lectura –que Agustí sostiene también en *Ganas de hablar*– justifica el alzamiento militar como una necesidad imperiosa de detener la revolución: «Nadie con un mínimo de seso dudó un instante de que el Ejército iba a reaccionar. Se imponía el golpe de Estado fulminante» (VI, 220).

Con el triunfo de la revolución, el día 19 de julio de 1936, Barcelona vive una «orgía descomunal» (VI, 262) protagonizada por turbios obreros armados que actúan a su aire, impunemente. El gobierno de Companys debe transigir a las demandas anarquistas y se ve impotente para controlar el vendaval revolucionario. La visión que se ofrece de Barcelona bajo la barahúnda popular presenta rasgos apocalípticos: la ciudad vive en el descontrol y el caos más absolutos, agitada por una «oleada de muerte», ensordecida por el «griterío proletario y desaforado», acicalada con los «trapos rojinegros» (VI, 263, 271, 273). Los conventos y las iglesias son saqueados, profanados, incendiados; toda Barcelona está inmersa en una pesadilla diabólica, en un infierno revolucionario. Los espacios de sociabilidad burguesa, como el Círculo Ecuestre, son ocupados por los anarquistas. Los barrios obreros y los centros libertarios celebran la victoria. Los descendientes de Caín luchan contra los de Abel. En este contexto de vacío de poder y de autoridad se produce el asesinato de Arturo Llobet júnior, apoderado de la fábrica, a manos de un grupo de incontrolados, como ya había sucedido con su padre, asesinado también por las pistolas anarquistas en vísperas de la Semana Trágica. Tercera cuadratura del círculo.

Sexto

Guerra Civil se inicia con la conquista de Teruel por los republicanos en diciembre de 1937 y finaliza con la «liberación» de la ciudad de Barcelona por las tropas de Franco. Pese a las pretensiones de objetividad, Agustí toma partido claramente. No deja de evidenciar la brutalidad de las tropas «nacionales», pero acentúa más su humanidad, y subraya sin recato los efectos mortíferos de la aviación republicana. No deja tampoco de evocar a una retaguardia fascista llena de alemanes, italianos y «moros», si bien expone a modo de reproche el hecho de que haya brigadistas internacionales, que son presentados como unos idealistas iluminados, entre las fuerzas republicanas. Pone el acento, también, en el terror que se vive en «zona roja», en la situación precaria que debe sufrir la población en la retaguardia a causa del descontrol, el caos y el desgobierno de la ciudad. La imagen de Barcelona es deplorable: sus habitantes han perdido su antigua elegancia en el vestir y su comportamiento en el trato; el centro neurálgico de la ciudad se ha trasladado a las tabernas y a los cafés del Paral·lel;



Maribel Martín es Mariona en *La saga de los Rius*, serie de Televisión Española de 1976, basada en las obras de Ignacio Agustí y dirigida por Pedro Amalio López

las calles están sucias; las paredes, llenas de consignas, y las fachadas, de banderas, etcétera.

Dejando a un lado las peripecias, entre melodramáticas, folletinescas y propias de novelas de espías, que hace vivir a sus personajes, nos interesa más observar cómo *Guerra Civil* teje una argumentación, complementaria del descrédito de las razones de los «rojos», sobre el «sentido de la lucha» a la que los había llevado la ineptitud de los dirigentes republicanos: la defensa de una tradición católica inmemorial, de un patrimonio artístico de valor incalculable, de una jerarquía y un orden que permanecen siempre, más allá de los cambios contin-

gentes de la historia. El espectáculo de dolor y muerte provocado por la guerra es pintado con un crudo realismo patético que tiene, a pesar de algunas manifestaciones inverosímiles de imparcialidad, un objetivo diáfano: entonar un canto épico a los soldados que, bajo la bendición divina, lucharon en defensa de esa sólida tradición agredida por una revolución que no merecía ningún crédito.

De la última parte de la saga, vale la pena destacar la carta que Joaquín Rius envía a su nieto, porque ilustra a la perfección el vínculo que une al linaje y su papel en la historia contemporánea de Catalunya. El viejo Rius se lamenta de que su vida ha sido marcada por «un largo panorama de sangre» y, aunque no odia a nadie y desea el perdón para todos, considera que «de algún modo hay que recobrar para nuestra querida patria el sentido de las cosas» (VII, 50). Por eso conmina a su nieto, en compañía de Miguel Llobet, hijo del apoderado de la fábrica, a luchar para ganar la guerra: «Dios —concluye el viejo Rius— no puede querer que triunfen el odio, la iniquidad, el bandolerismo y los asesinos» (VII, 50). Mientras malvive como un «emboscado» en un piso de quintacolumnistas en el paseo de Gracia, mientras escucha Radio Sevilla, Rius sénior no puede confiar en Desiderio, que vive en París haciendo de pintor y firmando manifiestos antifascistas. La única esperanza es su nieto Carlos, el heredero que puede «liberar» Barcelona del «terror rojo», reflatar la fábrica, restablecer la justicia y el orden y, en definitiva, volver a situar a su clase en la dinámica histórica que le corresponde. Carlos Rius recoge el guante de su abuelo: se convierte en requeté y, junto con el joven Llobet, participa en la batalla del Ebro (es uno de los heroicos supervivientes) y en la ofensiva final para entrar en Barcelona con el batallón de la Victoria.

En la retaguardia republicana, los Hechos de Mayo de 1937 acaban con el dominio de los grupos anarquistas, que serán perseguidos por el nuevo gobierno del doctor Negrín. Las embestidas satíricas que Agustí lanzaba contra los sectores anarcosindicalistas se dirigen, ahora, a los comunistas. Unos y otros son los responsables de la devastación del país. La obstinación del gobierno republicano en resistir para poder enlazar con la inminente conflagración europea se percibe como un arrebato de sus dirigentes. Los cabecillas republicanos, capitaneados por Negrín, estarían cada vez más sometidos al «régimen de los soviets» (VII, 179) y se obstinarían en quemar los últimos cartuchos en la batalla del Ebro como ofensiva mediática para ganarse el favor internacional. En la retaguardia, la preponderancia de los comunistas ha dado pie a procesos legales monstruosos y fraudulentos contra los miembros del POUM y los quintacolumnistas para «galvanizar la moral de la retaguardia» (VIII, 27): de la «caza de los burgueses» se ha pasado a la «caza de los trotskistas». Con todo, la situación en la ciudad de Barcelona empeora: la ciudadanía está descontenta, cansada y harta de la guerra y de la miseria, y espera como el santo advenimiento la llegada de los «nacionales» en cuanto portadores de la paz.

Antes de morir destrozado por un obús, Miguel Llobet adquiere cierto protagonismo por las virtudes modélicas que representa. Como su abuelo y su padre, el joven Llobet es el subalterno del patrono que, a diferencia de los obremos desencaminados por el delirio revolucionario, guarda una lealtad absoluta hacia el legítimo propietario de la industria y acaba siendo uno de los sacrificados por la historia. Pero, al mismo tiempo, Llobet se convierte en el portavoz de una concepción del catalanismo –compartida por Agustí– que, lejos de impulsos nacionalistas radicales, defiende un patriotismo bien entendido, conservador, deudor de los prohombres de la Renaixença, próximo a las ideas de Torras i Bages, según el cual bastaba con valorar unos versos y un paisaje para poseer los signos de identificación de una cultura.¹¹ Llobet está convencido de que el nuevo Estado que nacerá de la guerra respetará, al margen de toda implicación política, «los valores sustanciales de la cultura catalana» que permitirán «ser español sin dejar de ser catalán» (VIII, 24-25).¹²

Las tropas franquistas hacen su entrada triunfal en la ciudad de Barcelona. La multitud aclama a los «libertadores» con muestras de alegría y gritos de «¡Viva España!». Mientras tanto, los vencidos emprenden el camino del éxodo, y algunos dirigentes republicanos perpetran el anunciado (metafórico o real) suicidio político. Agustí –que no dice ni palabra de los ataques de la aviación franquista contra los ríos de gente que huye– se ensaña con las postreras represalias de los republicanos. Carlos Rius, consciente de la sangre que ha costado, observa la paz «esencial», la «auténtica» libertad, que respira Barcelona después de la «liberación». A diferencia de antes, la ciudad ofrece un aspecto de renovación, de alegría, de hermandad, de patriotismo. Poco a poco se recupera de la convalecencia «roja».¹³

El reencuentro de nieto y abuelo hace concebir esperanzas a Joaquín Rius, que ve en Carlos la posibilidad de contribuir a retomar el engranaje socio-económico, a recuperar la fábrica como símbolo de la continuidad, del orden

11. En un documento en el que Agustí asesoraba a Manuel Fraga, en aquel entonces ministro de Información y Turismo, acerca de Catalunya, recomendaba el efecto favorable que podría producir conceder unos márgenes galvanizadores para el uso público de la lengua catalana con el fin de mantener el apoyo al gobierno franquista (Agustí, *Ganas de hablar*, pág. 402).

12. Durante su estancia en Burgos, en plena guerra, Agustí soñaba con una «patria más grande, más trascendente y verdadera que la que había tenido hasta entonces. Veía a España como una totalidad, con la Cruz en el vértice de una lucha huracanada. Me dolía entonces casi físicamente la tragedia de Barcelona y de Cataluña» (Agustí, *Ganas de hablar*, pág. 325).

13. «Las calles estaban limpias, los establecimientos y las tiendas parecían volver a sentir la coquetería del comercio: los escaparates eran otra vez muestrarios dignos para las mercancías, que se mostraban al público tras los cristales impolutos. Esa higiene renovada afectaba también a los ciudadanos. Aquella gente de gesto hostil y mal vestida del día de la entrada se había transformado en una población de adecentada *toilette* y bien dispuesta. Parecía que todos ellos acabaran de lavarse y de peinarse. Los rostros de los hombres habían descubierto de nuevo las gracias de la hoja de afeitar y parecía que olieran al jabón fresco y a loción de perfumería. Las mujeres ajetreadas y malhumoradas que se veía por las calles a fines de enero, parecía que hubieran cedido el puesto a un equipo de féminas atentas otra vez a su condición de mujer, en las que renaciera de nuevo el gusto de embellecerse y de agrandar a los hombres» (VIII, 216).

social que, gracias a la paz y la estabilidad, podía llevarse a cabo sin dificultades. La boda de Carlos con Isabel Llobet, la hermana de Miguel, supone la unión simbólica de dos familias (dos estratos sociales) que han trabajado por la fábrica y se han sacrificado para conseguir la paz. La recuperación económica, lenta y dura, se ve dificultada aún más a raíz del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que limita el acceso a los mercados europeos. Además de expresar su aliadofilia, controvertida en un contexto oficial germanófilo, Agustí erige al viejo Rius y a su nieto en héroes de la recuperación fabril. La cristianísima muerte del viudo de Mariona Rebull, una auténtica «fuerza viva» barcelonesa, se produce en el momento en que la fábrica tiene un digno relevo para garantizar su pervivencia en una Barcelona que continúa, bajo la tutela de Dios, su crecimiento, su prosperidad, su transformación imparable.

La novela de Agustí dedicada a la guerra civil –recordemos que la había vivido en su juventud– pierde la aureola legendaria de las primeras.¹⁴ Sin duda alguna, esta novela es la que más chirría, tanto desde el punto de vista ideológico como desde el narrativo. En ella Agustí revela su posicionamiento ideológico utilizando el lenguaje de los vencedores («nacionales»/«rojos») y deja muy claro que, por más que quisiera emular a Galdós o a Dickens en el tratamiento de los personajes,¹⁵ aprecia más a los de un bando que a los de otro. De hecho, los más destacados de la novela (desde Joaquín Rius a Carlos Rius, pasando por Miguel Llobet) viven la guerra como una anomalía que dejará de serlo en el momento en que todo el territorio español esté en manos del gobierno de Franco. En el epílogo final de *Guerra Civil*, entre otras piruetas novelescas, Agustí esboza la evolución del biznieto de Joaquín Rius, quien, después de una etapa contestataria en la que renegaba de sus antepasados burgueses, se deja llevar, *comme il faut*, «por las corrientes tradicionales, por incómodas que fueran» (VIII, 280).

Antes de escribir la novela, en una entrevista publicada en 1957, Agustí negó que el hecho de reflejar un acontecimiento tan reciente le obligara a tomar partido, ya que él se limitaba a contar «la vida de unos personajes apolíticos».¹⁶ Agustí se vanagloriaba de que uno de los méritos de su novela –en relación con la buena acogida de *Mariona Rebull*– era el haber explicado, de un modo despojado de ideología e inteligible, una Barcelona «radiante, apasionada, fabril, gozosa, pero también sacudida en otros tiempos por el estruendo de la revolución anarquista».¹⁷ Partidario de la defini-

14. En *Ganas de hablar*, Agustí reconoce algunas de las fuentes de inspiración de personajes o admite que ciertas experiencias vividas se han incorporado a la materia de ficción de sus novelas.

15. Agustí, *Inauguración del curso 1963-1964*, pág. 10.

16. Manzano, «Pulso de la ciudad. La Barcelona de Ignacio Agustí», pág. 5.

17. Agustí, *Ganas de hablar*, págs. 156-157.

ción stendhaliana de la novela, Agustí había manifestado públicamente que quería ser «leal» al tiempo histórico en que vivieron sus personajes, cuyo valor objetivo en el cuadro general «acusaba». La lealtad histórica y la objetividad narrativa, como he señalado, siempre son relativas, dado que dependen no sólo de la mirada del observador, sino también del modo en que se pasea el espejo». ¹⁸

Al margen de la incontinente flexibilidad que admite el género y al margen de lirismos desbordantes y piruetas, de detenciones y avances de la trama, la voz narrativa de Agustí adquiere una pátina de objetividad en la mirada e intenta acentuar el peso de la fábula. La acción avanza a través de hilos narrativos protagonizados por las odiseas que viven diversos personajes, así como por sus interferencias o confluencias. Cuando la voz narrativa focaliza su atención en un personaje, adopta hasta cierto punto su manera de ver el mundo; por tanto, le hace responsable del discurso ideológico. Pero hace trampa. Porque a menudo el narrador no puede evitar intervenir en este discurso privativo del personaje y porque, a lo largo de la narración, por gusto o por desidia, hay zonas de omnisciencia o, cuando menos, de ambigüedad que son altamente reveladoras. Agustí, como Rius, piensa que la solidez de la estructura social descansa, en el transcurso de la historia, en la clase burguesa y no se abstiene de juzgar moralmente a sus personajes, de aplaudir sus actuaciones o de justificarlas.

La desviación ideológica se decanta, de manera flagrante, y como no podía ser de otro modo, hacia una visión partidista que pierde los papeles en *19 de julio* y, sobre todo, en *Guerra Civil*. La reconstrucción novelesca que efectúa de la historia parte de una elección deliberada de unos hechos históricos muy determinados, que le permiten contextualizar la novela en una línea interpretativa que se adecuaba inequívocamente a los tópicos, los arquetipos y las simplificaciones de la historiografía franquista más liberal. ¹⁹ En todas las novelas de la saga de los Rius, Agustí combina la peripecia biográfica de los miembros de esa estirpe, y en especial su condición de representantes de la burguesía industrial, con los grandes acontecimientos históricos que convulsionaron a la sociedad barcelonesa. La mirada del narrador pasea su espejo por la clase burguesa de Barcelona. No se trata de un espejo omnicompreensivo, sino deliberadamente parcial y partidista.

18. Sobre la filiación ideológica de Agustí, véase, además de *Ganas de hablar*, Carles Geli y Josep M. Huertas, *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona, Anagrama, 1991; Ignasi Riera, *Los catalanes de Franco*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999; Xavier Moret, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Barcelona, Destino, 2002, y Rafael Borràs, *La batalla de Waterloo. Memorias de un editor*, Barcelona, Ediciones B, 2003.

19. Véase, en este sentido, Baltasar Porcel, «Apunte contradictorio. Mariona Rebull e Ignacio Agustí», *La Vanguardia Española*, 12-XI-1976, pág. 6.

Séptimo

La verdad sobre el caso Savolta parte de una fascinación estética por el movimiento anarquista que Ignacio Agustí se complació en satirizar. Mediante un juego de tramas múltiples entrelazadas y de aproximaciones temporales a hechos, de retrocesos y recuperaciones del relato, de perspectivas diferentes bien dosificadas, la primera novela publicada por Mendoza nos sitúa en la compleja y convulsa Barcelona de los años 1916-1919. La ciudad vive la efervescencia económica derivada de su neutralidad en la Primera Guerra Mundial: las empresas, como la imaginaria Savolta, hacen negocios muy lucrativos a costa de la guerra que asola Europa (como hemos visto en *Desiderio*), pero también a costa de la explotación de los trabajadores (un aspecto obviado por Agustí). La historia va desmenuzando la verdad del caso Savolta: la imparable ascensión de un aventurero francés llamado Paul-André Lepprince, quien, en plena efervescencia económica de la ciudad, se hace un sitio en la «buena sociedad» barcelonesa (hasta el punto de que llega a tratar a Alfonso XIII) y acapara todo el poder en la empresa Savolta a fuerza de desbancar a todos sus rivales y hacer negocios sucios con el tráfico de armas. Con la crisis de la posguerra, sin embargo, Lepprince inicia una estrepitosa caída debido a la pérdida del mercado que había abierto el conflicto bélico.

Las diversas perspectivas con que se enfoca el caso Savolta confluyen en el relato que, desde la distancia de los años y la ironía narrativa, hace de él el personaje Javier Miranda Lugarte, intermediario indolente y cándido de las maquinaciones de Lepprince. Detrás de lo que parece un ajuste de cuentas de los pistoleros anarquistas, con la consiguiente escalada represiva contra el movimiento obrero; detrás de los muertos que genera el *caso Savolta*, hay un nexo común: la ambición desmedida de Lepprince. El testimonio privilegiado de Miranda sirve de enlace entre dos mundos externos, incompatibles, de la ciudad dividida: el de los ricos y el de los pobres. ²⁰ En un polo, el mundo clandestino de los apóstoles de la Idea convertida en acción o de los iluminados como Domingo Pajarito de Soto, un estafalario periodista obrerista que ha denunciado la explotación de los obreros de la fábrica Savolta y el juego sucio de la patronal en la represión de los activistas sindicales. En el otro, el mundo que gira en torno a Lepprince y a la burguesía que flirtea con él, en el que todos los medios son válidos para hacerse con el poder y en el que prevalece el «egoísmo de clase».

Como telón de fondo de una trama policiaca, la novela evoca una ciudad en la que el *terrorismo blanco* de la patronal cuenta con las complicidades jurídicas y policiales de las autoridades y con la participación de personajes turbios

20. La dualidad entre ricos y pobres es resaltada por el testimonio de Miranda: «Los vínculos que pueden existir entre un rico y un pobre no son recíprocos. El rico no necesita al pobre: siempre que quiera lo sustituirá» (Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 2003, págs. 163-164).

Cuatro fotogramas de la película *La ciudad de los prodigios*, dirigida por Mario Camus, 1999

(como el joven dandi Lepprince) que aspiran a acaparar el poder económico con toda suerte de negocios sucios. La imagen que brinda de Barcelona es la de una ciudad en pleno crecimiento industrial descontrolado, desbordada urbanísticamente y rodeada de chabolas de inmigrantes que llegan a ellas atraídos por la prosperidad de la urbe. Una vez finalizado el periodo de esplendor, el fin de la guerra provoca una profunda crisis que transforma el rostro de la metrópolis.²¹

A diferencia de los grandes ciclos históricos que, como hemos visto, desplegaba Agustí para demostrar unas tesis ideológicas, Mendoza se centra en un periodo muy delimitado, los años 1917-1919, demostrando mayor interés por fabricar un artefacto novelesco y ambientar una intriga que por *hacer comprender* los años convulsos de la Primera Guerra Mundial y las tensiones sociales de la inmediata posguerra.²² Mendoza siente el placer de novelar la historia.²³ La ficción va desdibujando la escenografía histórica para concentrarse, con notable ironía, en las afiligranadas peripecias de Miranda. Las referencias históricas al movimiento obrero —especialmente el de filiación anarquista— quedan diluidas en una intrincada trama en la que la represión blanca acaba siendo consecuencia de las aspiraciones de poder de un enigmá-

21. «Las fábricas cerraban, el paro aumentaba y los inmigrantes procedentes de los campos abandonados fluían en negras oleadas a una ciudad que apenas podía dar de comer a sus hijos. Los que venían pululaban por las calles, hambrientos y fantasmagóricos, arrastrando sus pobres enseres en exiguos hatillos los menos, con las manos en los bolsillos los más, pidiendo trabajo, asilo, comida, tabaco y limosna. Los niños enflaquecidos corrían semidesnudos, asaltando a los paseantes; las prostitutas de todas las edades eran un enjambre patético. Y, naturalmente, los sindicatos y las sociedades de resistencia habían vuelto a desencadenar una trágica marea de huelgas y atentados; los mítines se sucedían en cines, teatros, plazas y calles; las masas asaltaban las tahonas. Los confusos rumores que, procedentes de Europa, daban cuenta de los sucesos de Rusia encendían los ánimos y azuzaban la imaginación de los desheredados. En las paredes aparecían signos nuevos y el nombre de Lenin se repetía con frecuencia obsesiva» (Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, págs. 186-187).

22. En cuanto a la amalgama —y la subversión— de modelos genéricos de la novelística de Mendoza, véase David Knutson, *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Madrid, Pliegos, 1999, y María José Giménez Micó, *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid, Pliegos, 2000.

23. Eduardo Mendoza, «Nota del autor», en *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 2004, 7.^a ed., pág. 7.



tico aventurero francés. El recorrido por la Barcelona oculta de los años de las grandes fortunas retrata toda una galería, entre tópica y paródica, de personajes (aventureros, pistoleros, policías, confidentes de la patronal, anarquistas de acción, delincuentes, prostitutas, cabareteras) que, más que responder a la realidad histórica, contribuyen a crear una imagen mítico-legendaria de la ciudad. En pocas palabras: una ciudad subterránea, negra, oculta, sintetizada en el anarquismo y los bajos fondos, con todo el atractivo estético que ello despierta.

Octavo

Desde el punto de vista de la voluntad de crear una imagen de la ciudad de Barcelona, la novela más lograda de Mendoza es, sin duda, *La ciudad de los prodigios*. Las peripecias de Onofre Bouvila se producen en el marco cronológico que va de 1887 a 1929, unos años decisivos para el desarrollo urbanístico y la proyección internacional de la ciudad. La novela ofrece, a través del personaje de Bouvila, una imagen de Barcelona entre dos exposiciones internacionales que significaron la culminación exhibicionista del capitalismo industrial y una idea de modernidad que, en opinión de Mendoza, «no tiene nada que ver con la asimilación de la moda, sino con el espíritu crítico, el rigor y la imaginación con que una ciudad se ha de ver a sí misma, debe afrontar los problemas reales y debe abordar el cambio para no perder el tren de la historia».²⁴

El protagonista de la novela encarna el espíritu de la Barcelona que el novelista quiere representar. Bouvila llega a la capital catalana en 1887, durante los preparativos de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 —que Agustí enaltece en *Mariona Rebull*—, y desaparece de la vida pública en 1929, cuando la Exposición Internacional de Barcelona resulta, aún más que la anterior, un fracaso económico y representa para la ciudad un enorme endeudamiento. Ambas exposiciones generan tal fiebre especulativa que deja el espacio urbano

24. Citado en Julià Guillamon, *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona, La Magrana, 2001, pág. 221.

a merced de las fuerzas del mercado, como ocurriría más adelante con la Primera Guerra Mundial, en la que los industriales catalanes (lo hemos visto en *La verdad sobre el caso Savolta*) aprovecharán la neutralidad española.²⁵ Ambas exposiciones, que coincidieron con una ola de crisis económica internacional, circunscriben las aspiraciones, los déficits y las limitaciones del despliegue social de la ciudad: si bien fueron un motivo de esplendor cosmopolita, generaron un gasto enorme para una metrópolis que tenía muchas deficiencias de infraestructuras por resolver.

Onofre Bouvila llega a Barcelona, procedente de la Catalunya «agreste, sombría y brutal»,²⁶ siendo todavía un adolescente: la ciudad no para de crecer y, en relación con el Estado español, se convierte en la vanguardia del progreso. No obstante, entre periodos de apogeo y recesión económica, Barcelona tiene graves problemas: el desbarajuste urbanístico, la insalubridad de las viviendas, las dificultades para asumir el alud migratorio llegado del interior, el chabolismo concentrado en los barrios periféricos, etcétera. Fascinado por la gran urbe, Bouvila observa las pésimas condiciones de trabajo de los obreros, la explotación consentida de los niños, la miseria que aumenta a la sombra de palacios y pabellones de la Exposición Universal. Desde sus primeros escarceos como repartidor clandestino de panfletos subversivos hasta convertirse en uno de los hombres más ricos y populares de la ciudad, Bouvila sigue una trayectoria ascendente —entretejida con maniobras, estafas y traiciones— en la constelación de los negocios ilícitos, de la extorsión y de la corrupción: el mundo del hampa, el pistolerismo blanco, la especulación urbanística que agranda la ciudad sin orden ni concierto, el tráfico de armas, los *servicios especiales* a la nobleza, el control político, el comercio internacional de diamantes o la producción del prodigio que sobrevuela la Exposición.

Desengañado muy pronto del idealismo ácrata, que intuye que no le va a servir para ascender en el escalafón social, Bouvila compartirá con los anarquistas el individualismo a ultranza y el gusto por la acción directa, arriesgada y expeditiva, que le serán muy útiles en sus actividades delictivas. A raíz de una visita al Liceo, símbolo de la Catalunya burguesa y espacio de exhibición del poder, Bouvila queda anonadado por el lujo y la ostentación de que hacen gala los ricos y, en contra de las consignas anarquistas, se propone llegar a ser un hombre poderoso, a costa de ejercer darwinianamente la explotación del más débil y luchar para desbancar al más fuerte. Bouvila no deja de ser la encarnación más pura del capitalismo salvaje: su obsesión, carente de cualquier escrúpulo moral, será la fortuna material y el éxito social. Ascende de la nada

25. Ealham, *La lucha por Barcelona*, pág. 36.

26. Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, pág. 21.

hasta convertirse en un eslabón imprescindible para engrasar la maquinaria que mantiene el orden social del capitalismo burgués.

A través de la ascensión de Bouvila, presenciemos las mutaciones de la ciudad desde la Exposición de 1888 hasta la de 1929, pasando por el desastre de 1898, la Semana Trágica de 1909, la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera en 1923. La historia y la leyenda que la rodea, puestas al servicio de la ficción, evidencian de qué modo las decisiones de las clases dirigentes y sus *excrecencias* (como el propio Bouvila) afectan trágicamente a las más desvalidas. En periodos de convulsiones, cuando las fuerzas obreras más radicalizadas optan por la acción directa, la burguesía catalana deja a un lado sus diferencias con Madrid, sus aspiraciones económicas, y se muestra partidaria de restablecer el orden *manu militari*. Por motivos estratégicos, con todo el cinismo, Bouvila repudia públicamente la violencia, opta por reprimir a los anarquistas y elogia la política sanguinaria del gobierno español, y su actitud es bien recibida por la alta burguesía con la que se relaciona.

Con ocasión de la Semana Trágica, Bouvila espera tranquilamente en su casa, porque se da cuenta de que la insurrección social, provocada por la movilización de las levadas de reservistas para la guerra de Marruecos, tiene muy pocas posibilidades, sin armas ni líderes, de triunfar. Más adelante, la Primera Guerra Mundial convierte Barcelona en el centro neurálgico de las fortunas inminentes y en polo de atracción para aventureros, tahúres y *femmes fatales*. Bouvila, sin embargo, ya está de vuelta de todo: ha ganado mucho dinero traficando con armas y sabe que las consecuencias del fin de la guerra serán desastrosas para la industria y la sociedad catalanas. Preocupado por la amenaza revolucionaria, en 1918, se propone una misión de altos vuelos que fracasará de forma estrepitosa: el control espiritual de las masas mediante el cinematógrafo, un nuevo pasatiempo capaz de producir sueños colectivos. En vísperas del golpe de Estado de Primo de Rivera, Bouvila rechaza las soluciones maximalistas que apuestan por la fuerza militar y defiende que hay que aumentar el poder adquisitivo de los obreros para que puedan comprar aquello que ellos mismos fabrican y, de este modo, al más puro estilo neoliberal, ayuden a aumentar la producción. En su vejez, añora la juventud e intensifica su pesimismo hacia la sociedad en la que vive: descubre que el mundo es mucho peor de lo que él había imaginado.

La topografía urbana queda enmarcada por los dos espacios en los que se celebran las Exposiciones de 1888 y de 1929: la antigua Ciudadela y la montaña de Montjuïc, con todas las implicaciones simbólicas que tienen en la historia de la ciudad y que Mendoza introduce en la ficción. Los macroplanes urbanísticos y las exposiciones del potencial industrial y comercial catalán, sufragados con dinero público y sin la ayuda entusiasta del gobierno de

Madrid, sirven solamente para quedar bien de puertas afuera, complacer al turismo y dejar los edificios impracticables, pero no garantizan un acercamiento entre las «dos ciudades»: ni mejoran las condiciones laborales, ni los servicios públicos y asistenciales de la población. La expansión de la ciudad, asediada por la especulación lucrativa, acentúa más aún la diferencia entre los barrios pobres y los ricos, hasta el punto de «segregar para siempre las clases sociales y las generaciones entre sí».²⁷ Esta división encubre también zonas prohibidas, como el Paral·lel, donde la prostitución y la delincuencia tenían su refugio. Como había sucedido ya en 1888, en 1929 la ciudad no puede absorber el alud migratorio que llega para trabajar en las obras de la Exposición Internacional de Barcelona: el chabolismo y los grandes edificios de viviendas («casas baratas») forman ciudades satélite carentes de las mínimas condiciones de habitabilidad y de los servicios básicos.

La Barcelona de *La ciudad de los prodigios* es fruto de una recreación histórica que, quebrantando continuamente la linealidad, combina la evocación y la leyenda. Las dos exposiciones internacionales barcelonesas permiten establecer al autor una simetría que traza la evolución de la Barcelona industrial a través del hilo conductor (más a la manera de Dickens que de Dostoievski o Tolstói) de la biografía de un personaje hecho de arquetipos: un especulador que vendría a representar simbólicamente la faceta más feroz, descarnada e inhumana de la ciudad. En la trayectoria de Onofre Bouvila, Mendoza proyecta una ironía narrativa que valora, desde el presente, el pasado, lo recrea libremente con la imaginación más incontenible y lo juzga como la posibilidad perdida de hacer una ciudad más amable. Los límites entre la crónica y la ficción desaparecen: el dato histórico y la documentación periodística se confunden con la anécdota, la exageración y la invención. Todo ello en beneficio de una ficción que pretende reencontrar una memoria mítica y, en clave de modernidad, construirla como mitología para el presente.

Algunas digresiones de la novela muestran, por otra parte, una clara correspondencia con ciertos capítulos de *Barcelona modernista* (1989), libro escrito conjuntamente por Cristina y Eduardo Mendoza. Por ejemplo, los capítulos que hablan de la expansión de la ciudad, del significado simbólico del Liceo, de la Exposición Universal de 1888, de las condiciones de los obreros en la Barcelona de la época, de la irrupción del anarquismo o de los espectáculos que ofrecía el Paralelo barcelonés. Dejando a un lado la simplificación y los olvidos de dicho libro, eminentemente divulgativo, cabe señalar que, acerca de la Exposición Universal de 1888, los Mendoza hacen en él una lectura que está en sintonía con la novela y que contrasta con la que ofrece Agustí en

27. *Ibidem*, pág. 252.

Mariona Rebull, ya que relativiza el éxito internacional que tuvo el certamen, pero al mismo tiempo valora la importancia simbólica que concedió a la ciudad: «Es innegable que la Exposición tuvo varios efectos psicológicos importantes sobre los barceloneses: el de obligarles a mirar su propia ciudad con ojos críticos y el de forzarles a enfrentarse a las miradas del mundo, a calibrar las grandezas y miserias de Barcelona y a pensar en el modo de poner remedio a éstas y aprovechar aquéllas. Por otra parte, la Exposición había proporcionado a Barcelona lo que ésta creía necesitar: una imagen.»²⁸

Noveno

La imagen de la ciudad de Barcelona que se trasluce en la novelística de Ignacio Agustí o en la de Eduardo Mendoza revela un cuerpo ideológico que, en síntesis, gira en torno a una determinada idea de modernidad. Agustí, desde convicciones retrógradas, atribuye las dificultades de la burguesía catalana para intervenir en la política española a la falsa ruta del catalanismo o a sus «concesiones» sociales; encuentra argumentos para justificar su radicalización intransigente —a la defensiva— en la lucha de clases (tradición frente a revolución) y, a fin de cuentas, elogia —de modo subrepticio o no tanto— su importancia decisiva, como clase hegemónica, para el progreso político, económico y social del Estado español. En consecuencia, parapetándose tras la ficción, Agustí legitima acriticamente las incapacidades, las mezquindades, los miedos y los temores —ante las amenazas más o menos reales— que llevaron a la burguesía a la formación de bloques de orden, a la pérdida de sus valores democráticos y a las opciones dictatoriales de emergencia para garantizar los intereses de clase y la «paz social».²⁹ A su vez, desde el progresismo, Mendoza toma de la historia catalana una visión mitificadora de los sectores sociales más marginales que, interesada en criticar a la burguesía indígena por su egoísmo clasista y en jugar a fondo la carta del exotismo literario, proyecta una imagen cosmopolita, mítico-legendaria, que prácticamente vacía la metrópolis de catalanidad —de referentes simbólicos y de imaginario social propios, literaturizables, es decir, mitificables—. El tren de la historia, según parece, consiste en ignorar —en la ficción— que Barcelona era, y sigue siendo, una ciudad catalana. Las opciones elegidas hacen memoria y vaporizan identidades.³⁰ A despecho de las diferencias estéticas, simbólicas e ideológicas entre Agustí y Mendoza, las reconstruc-

28. Cristina y Eduardo Mendoza, *Barcelona modernista*, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 72-73.

29. Véase, como discutible contraste crítico, Antoni Jutglar, *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*, Barcelona, Anthropos, 1984.

30. Véase Stéphane Michonneau, *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Vic, Eumo, 2002.

ciones históricas de Barcelona que ambos novelistas proponen en sus obras coinciden, al fin y al cabo, en demostrar la versatilidad y la mistificación que admite la novela como género, y convierten su lectura en un placer sumamente estimulante para gozar de la fantástica complejidad de la ficción, pero también para vislumbrar qué otras embrolladas ficciones esconde el artificio literario.

La novela de la inmigración¹

Julià Guillamon

A raíz de la publicación en *Mirador* de la serie de reportajes de Carles Sentís, «Múrcia, exportadora d'homes» (octubre de 1932-enero de 1933), la prensa de Barcelona recogió un debate sobre la conveniencia de regular la llegada de nuevos inmigrantes. Carles Soldevila se refirió a ello en un artículo en *La Rambla* («L'indígena i el foraster», 6 de marzo de 1933), que reproducía un diálogo imaginario entre un catalán y un inmigrante. El inmigrante defendía el libre derecho al trabajo y la residencia. El catalán pedía una intervención enérgica para frenar el hambre, la suciedad y la miseria: «¿Qué ganaríamos viendo sumergido el núcleo civilizador de nuestra tierra, su instinto artístico, su afición por la higiene, sus inquietudes espirituales, e incluso su ánimo de refinamiento, por una vidente expansión de la incultura, del inconformismo salvaje y del tracoma obcecante?».

El 10 de agosto de 1933, Josep Maria de Sagarra se hacía eco de la cuestión en *Mirador* por medio de un artículo titulado «Poesía murciana». En la edición de ese año de los Juegos Florales de Badalona, se presentaba un poema murciano. «Nosotros hemos podido ver cómo se complicaba el problema de la inmigración; cómo hay barrios en Barcelona que son completamente murcianos o almerienses de arriba abajo y que, a los pobres indígenas que viven en ellos, les llaman 'los catalanes', con el mismo tono despectivo con que un norteamericano señala a un negro.» ¿Los murcianos se apoderarán también de los Juegos Florales?, se preguntaba Sagarra socarronamente. Y remataba su artículo con un dislate provocador y despectivo: «El día en que los murcianos sean *mestres en Gai Saber*, canten *Els segadors*, bailen sardanas, maten el pavo y jueguen a la cometa, nosotros no tendremos más remedio que dedicarnos a la fabricación de explosivos y a comernos un gato bien fresco cada domingo».

A su juicio, la inmigración no sólo representaba un problema demográfico y social de primer orden: era una amenaza a la obra de reconstrucción cultural que se había iniciado con la Renaixença. Cuando empezaba a dejarse caer por los ambientes literarios, los Juegos Florales suscitaron un debate que enfrentaba a la generación de los fundadores con los poetas jóvenes, y que se resolvió con una solución de compromiso. ¿Deberían hacer el mismo pacto con los murcianos? La patochada final cierra el tema con una paradoja pare-

1. Agradecemos a la revista *L'Avenç* la cesión del presente texto (que se publicó en el núm. 298, enero 2005) con el que Julià Guillamon sustituye su intervención en el ciclo que dio origen a este libro (*Nota de las editoras*)