

ARQUITECTURA DE *TODOS LOS NOMBRES*. GEOMETRÍA Y ATMÓSFERA DE LA CONSERVADURÍA GENERAL

JOSÉ JOAQUÍN PARRA BAÑÓN

Todos los nombres es la única novela de José Saramago que comienza con la presentación pública de la arquitectura, la única que en el párrafo inicial y en primer plano muestra la fotografía en blanco y negro de un edificio ideado para protagonizar la historia de la disidencia de un hombre célibe que, contra todo pronóstico, decide ponerse en pie y entrar en acción¹. Al mismo tiempo que se descubre el telón del acto primero se dice el nombre propio y los apellidos de una arquitectura convencional que de ese modo se particulariza, presentándola como si se tratara no de un objeto sino de un personaje, anunciándola en voz alta y luego detallándola de una forma minuciosa, acariciándola delicada y lentamente para después adentrarse en su seno sin forzarla. No es extraño que así suceda en una novela acerca de los nombres, de su omisión y de su carencia: no es insólito que Saramago le ponga nombre a su arquitectura, que bautice a los edificios que proyecta y construye con palabras y que están destinados a cumplir con un papel protagonista en la historia que van cobijar, en los sucesos que van a acontecer en su interior y en los que el edificio va a intervenir activamente². El nombre completo del edificio que inaugura *Todos los nombres* es Conservaduría General del Registro Civil. Allí, en ese territorio urbanizado o en esa ciudad que es *Todos los nombres*, hay muchas otras arquitecturas significativas: hay un edificio gemelo a este que sirve de entrada al Cementerio General y hay en el lugar de los enterramientos de este cementerio vegetal arquitecturas sepulcrales inspiradas en la tumba cúbica que Adolf Loos proyectó para sí mismo³; hay varias versiones del laberinto y hay calles

amenazantes y plazas deshabitadas y desiertos; hay una escuela en la que estudió "la mujer desconocida" y hubo antes una vivienda vacía en la que residió esa mujer sin nombre que desencadenará la acción, y ambas, el colegio adolescente y la casa huera, serán allanadas por un hombre que la busca sin descanso; y en esa búsqueda sin tregua visitará hacia el final la casa sombría de los padres de ella y hallará la casa traicionada de "la mujer del entresuelo", casas que no son casas porque su suelo no toca la tierra, una y otras pisos de paredes oscuras en edificios indiferentes, porque la única casa verdadera que hay en esta historia es la guarida, la madriguera en la que se guarece de la intemperie don José, la pequeña protuberancia de la Conservaduría que la administración le ha cedido como celda: casa pero no hogar; casa, aunque mínima, porque es una habitación con dos puertas que está en contacto directo con la superficie terrestre que la sostiene, pero no hogar porque no es confortable y porque carece de los atributos de los lugares en las que las personas se sienten seguras y que sienten como suyos.

Se llama Conservaduría General del Registro Civil porque ese es el nombre que aparece en su fachada, escrito en un rótulo esmaltado con letras negras, quizá solo con mayúsculas las iniciales. Con la llave maestra del nombre, que será repetido con cadencia de salmo a partir de su primera y genética pronunciación, a veces suprimiendo la coletilla "del Registro Civil" que le sirve de apellido, abrirá Saramago la primera puerta de la singular arquitectura de *Todos los nombres*. *Manual de pintura y caligrafía* empieza con un retrato que nunca se acabará; *Alzado del suelo* asomándose a la abundancia de paisaje en el Alentejo; *Memorial del convento* acechando en un dormitorio palaciego; *El año de la muerte de Ricardo Reis* con un desembarco en una ciudad entristecida y funeral; *La balsa de piedra* dibujando una raya indeleble en el suelo; *Historia del cerco de Lisboa* superponiendo un «deleátur» a signos y a palabras innecesarias; *El Evangelio según Jesucristo* narrando la muerte que sucede en un grabado; *Ensayo sobre la ceguera* iluminando un semáforo que pronto deja de verse. Solo en *Todos los nombres* la arquitectura se levantará soberana ya en la primera página, pronosticando cuál va a ser la relevancia del papel que desempeñará en el relato de aquí en adelante. Ella será el lugar y el desencadenante de la acción; a un tiempo servirá de escenario y será actriz, participará silenciosa ofreciéndose como campo de batalla e intervendrá verbalmente en la rebelión. Pronto de la Conservaduría se dirá que es un "mundo y centro del mundo" (p.30), diciendo con ello que el edificio a sí mismo se basta para completar la realidad y abastecerla de todo lo necesario, que él es el germen de todo lo posible, al igual que sucedía con el Centro, inconmensurable y nuclear, que palpitaba en *La caverna*. Una arquitectura que se propone autónoma y autosuficiente para llevar a cabo las funciones encomendadas, para cumplir sin auxilio ajeno su destino: que reitera la vieja idea, de la estructura ensimismada perfecta, del edificio en el que poder nacer y morir sin necesidad de salir fuera de sus muros.

1. Pensadas, dichas por un narrador omnisciente, la más arquitectónica de las novelas de José Saramago comienza con las siguientes palabras:

Encima del marco de la puerta hay una chapa metálica y estrecha, revestida de esmalte. Sobre un fondo blanco, las letras negras dicen Conservaduría General del Registro Civil. El esmalte está agrietado y desportillado en algunos puntos. La puerta es antigua, la última capa de pintura marrón está descascarillada, las venas de la madera, a la vista, recuerdan una piel estriada. Hay cinco ventanas en la fachada (p.11).

Se presenta la arquitectura, por tanto, desde el exterior, a través de una panorámica que describe lo que más llama la atención de un espectador presumiblemente atento (quizá sea impreciso hablar en este caso de écfrasis), que se fija primero en la palabra y luego en la materia (aunque se refieran antes las características del rótulo que las letras que contiene, antes la sustancia que el verbo) y que no omite aquello que para otros es a menudo insignificante: el estado constructivo, la grieta, el desportillado, lo descascarillado, la estría. Si la puerta, como la chapa metálica esmaltada, es antigua, antiguo debe de ser el edificio que la contiene, aunque su edad va a ser difícil de precisar: acaso no tenga más de un siglo respecto al incierto presente en el que se desenvuelve el relato⁴. Los revestimientos, las pinturas, las cortezas o las costras que lo cubren sin enmascararlo están todas deterioradas, despellejadas, como heridas por el tiempo. El nombre propio está colocado encima del dintel de una puerta; la fachada no es por ahora más que el soporte de un rótulo y de unos cuantos orificios, de una puerta única y de cinco ventanas que el lector no sabe aún ni cómo son ni cómo están dispuestas. Por ahora se trata de esbozar una imagen, de mostrar las primeras líneas maestras de un borrador, de trazar un esquema de la composición que al ritmo de los acontecimientos se irá dotando de más elementos y atributos. Pronto se confirmará la sospecha inicial acerca de la presumible simetría facial del edificio, de la presencia de un eje que fija, uno sobre otra, el rótulo y la puerta, y quizá, como la imaginación propone aunque en ningún lugar se aclare, también una de las ventanas esté a eje con la puerta y con el rótulo. Según la información que después se dará sobre cómo son las paredes laterales, parece que estas ventanas son orificios rectangulares situados en el borde más alto de los muros, paralelos al alero o al alfeizar del pretil, y a los que en la traducción de Pilar del Río se les llama “tragaluces” (p.193), que impares discurren alineados próximos al techo, quizá equidistantes, situándose el central exactamente a eje sobre la puerta, a una altura que permita que entre ella y la ventana discurra un dintel de grosor suficiente para atornillar en él la chapa esmaltada. Como es un edificio aislado, sin ninguna edificación adosada a él a excepción del que sirve de cobijo para don José, el zócalo que visualmente lo separa

del suelo y lo enfatiza lo envuelve por completo. A parte de estos, pocos datos más se dan en esta historia del alzamiento de don José, de la rebelión contra sí mismo y sus circunstancias, sobre el alzado principal de este edificio canónico y grave que no tiene mérito alguno para figurar en un catálogo de arquitectura patrimonial pero que desde que Saramago se fijara en él y lo transformara en un símbolo merece ser incluido en el inventario universal de las arquitecturas verbales⁵.

Los ojos a través de los cuales se ve la Conservaduría General del Registro Civil [CGRC], tal vez sean los de ese funcionario solitario y discreto que una noche se atreve a mirar de otra manera, a observar y a escrutar, a analizar y a ser consecuente con sus descubrimientos: la mirada frontal de don José, la de una persona insumisa, es la del personaje de Saramago más atento a la fenomenología y a la multiplicidad de la arquitectura, con independencia de cuál sea su tamaño o su función, atento tanto a la mole de un depósito oficial de nombres como a un Cementerio creciente, también General, que servirá de reflejo a la Conservaduría en la última parte de *Todos los nombres*; la mirada crítica de un hombre que dialoga tanto con la celda monacal en la que se guarece como con el piso de circunstancia en el que residió la mujer sin nombre a la que investiga, sensible con la ciudad inhóspita y enemiga por la que deambula y con el colegio que se ve forzado a profanar. Quien narra, sea o no este don José que habla con el techo de su cuarto y que una noche convierte el hueco de un olivo en su dormitorio, quien contempla los tres escalones de piedra y dice que los peldaños son negros, quien elige la puerta y las ventanas para describir solo con estos tres elementos de composición la fachada del edificio, informa también, quizá sin tener plena conciencia de que está haciéndolo, sobre cuál es su posición respecto al inmueble paralelepípedo: fija su punto de vista en el plano, en la plaza que se extiende ante la fachada, situado sobre el eje perpendicular a la fachada que parte de la puerta y se adentra en la ciudad: “miró otra vez la plaza, la luz había mudado, la fachada de la Conservaduría General de pronto se volvió gris” (p.212).

De pie, en la plaza, hay un dibujante que ha comenzado a trazar en su cuaderno una perspectiva cónica, o quizá solo a levantar un alzado del edificio que tiene enfrente empezando por el hueco de la puerta, por la indicación de que algo va a ocurrir, por el signo del suceso que se avecina. La puerta es un aviso, una advertencia, la inminencia de un peligro. *Todos los nombres* es una sucesión de puertas y de alguien atreviéndose a cruzarlas en ambas direcciones, a transgredir los límites por sus discontinuidades y sus grietas. No es novedoso en Saramago el interés por las puertas y sus significados, ni el que las primeras palabras de la arquitectura se dediquen a ellas: el que con ellas (o con la manivela o el pomo que, dice Saramago, les sirve de mano) comience a levantarse un edificio⁶. Ya ocurría así con el edificio administrativo de la SPQR de *Manual de pintura y caligrafía*, donde se registran sus inquietudes por las puertas giratorias; con el manicomio de los ciegos y su puerta central, tan estrecha y angustiosa, también elevada sobre un podio; y con el templo de Jerusalén y su sucesión interminable de puertas conduciendo de una a

otra hacia el vacío. Puertas y ventanas se abren y se cierran continuamente en la *Historia del cerco de Lisboa* y en el *Memorial del convento*; orificios, hiatos y válvulas, párpados y labios que se inauguran y se clausuran en el postrero *Caín*, similares a aquellos que se anunciaban en la póstuma, y quizá editorialmente prescindible, *Claraboya*, para darle acceso a los interiores escondidos de las casas y de las almas a los que se refería la cita de Raul Brandão con la que se inaugura la novela⁷.

2. El dibujante, el espectador anónimo ya convertido en escritor, se aproximará al edificio y subirá los tres escalones, apenas sesenta centímetros de ascenso, y traspasará el hueco de esa puerta inicial que da paso al misterio descubriendo tras ella un primer umbral. No hay sorpresa: dentro habrá un interior. “Pasada la puerta, aparece una mampara alta y acristalada con dos batientes, por donde se accede a la enorme sala rectangular en la que trabajan los funcionarios” (p.12). Hay una mampara, un límite traslúcido armado con maderas y vidrios, un límite que se puede transgredir por los batientes (acaso una puerta de vaivén con dos hojas), que como por otras afinidades no solo de índole arquitectónica, evocan las circunstancias y la atmósfera de la oficina de *Bartleby, el escribiente*, el relato de Herman Melville protagonizado por alguien que, al contrario que el don José revolucionario de *Todos los nombres*, prefiere no entrar en acción. Tal vez Bartleby y don José, también escribiente, no sean demasiado diferentes: quizá representen versiones de una misma idea, de un mismo sí o un idéntico no, que cada uno ejecuta con una estrategia distinta. El lugar de los acontecimientos de *Bartleby, el escribiente* es una oficina oscura en un edificio de Wall Street en el Nueva York de mediados del XIX que también separada en dos zonas por una mampara divisoria. El lugar público de don José es una “enorme sala rectangular” que se descubre tras una mampara que quizá delimite, como en algunos templos, el espacio de un cancel. En el que se demora Bartleby y en el que trabaja don José son recintos laborales, dos contenedores de escritorios, dos espacios funcionales gobernados por la disposición del mobiliario. En el interior de ambos suceden, sorprendentes, cosas ordinarias.

La Conservaduría General es, tras la puerta que parcialmente la separa de la plaza, una sala, una habitación que desde el acceso se presenta como única y de gigantescas y desconocidas dimensiones. El tamaño de la Conservaduría, más el aparente que el real, es un factor fundamental en la aventura detectivesca de don José, pues la imposibilidad de percibir en su totalidad el recinto y la dificultad para comprender el espacio va a desencadenar algunos de los sucesos más inquietantes en este vientre de ballena⁸. Su volumen, sobre el que se aportarán escasos datos métricos, va a ser adjetivado de modo que los epítetos evoquen la desmesura y susciten un ámbito de límites difusos, de lejanas y vagas fronteras. Alto y enorme son los primeros atributos que anuncian la magnitud del espectáculo al que se asoman tanto los ojos de los ciudadanos, acostumbrados a más humanas y más domésticas dimensiones, como los ojos de don José, que diariamente se desenfocan

al pasar de la pequeña madriguera que le sirve de refugio a la dilatada cavidad que es la Conservaduría. La habitación es una nave “donde los vivos y los muertos comparten un mismo espacio” (p.191): un gran vacío único destinado a almacenar, a proteger millones de expedientes. Es un hangar de papeles con “montañas de legajos, columnas de procesos, pilas de fichas, macizos de restos antiguos” (p.191), una basílica profana habitada por escritorios y estanterías que trae a la memoria la atmósfera y la escenografía, no el mueble, que Antonello de Messina pintó hacia 1474 para *San Jerónimo en su estudio*. Hacia la mitad de la novela dirá una única medida de ese espacio saturado, aunque al acotar con precisión métrica el recinto en algo se contradiga la idea de lo gigante, la invocación de lo colosal. El escritor, a propósito de la longitud de la cuerda que tiene que usar don José para no perderse en el laberinto “de paredes de papel sucio que se tocan allá en lo alto” informará sobre cuántos metros mide de largo el interior: “la extensión de la Conservaduría General, a pesar de las sucesivas ampliaciones, todavía no pasa de los ochenta” (p.191).

Ochenta metros lineales de longitud para el lado mayor de una habitación son muchos, si es que efectivamente se refiere al largo y no, como propone la traducción al utilizar el sustantivo extensión, a la superficie de la Conservaduría, siendo en este último caso demasiado pocos los metros cuadrados asignados a una oficina pública de ámbito estatal. Si son ochenta los metros de largo se trata, por el contrario, de una longitud catedralicia. Del ancho no se aportará ningún dato. Será la geometría el instrumento que Saramago ponga en las manos del lector y al que él mismo recurra para dibujar la planta del edificio. Rectángulos y triángulos, ejes y simetrías, bisectrices, espirales y paralelas serán las figuras y las líneas con frecuencia referidas tanto por su capacidad gráfica a la hora de evocar las formas como por su contenido simbólico. El escritor propondrá una doble lectura de las referencias geométricas tanto por su capacidad de establecer o de sugerir algunas características del espacio físico como por la de aludir a ciertos significados inherentes a ella, tanto por su capacidad para organizar la vacuidad el espacio y como de forzar determinadas lecturas culturales de sus símbolos. Así, por ejemplo, al triángulo se le asociará la idea de jerarquía, pues uno de sus vértices asumirá la representación del poder y será explícitamente fijado en el plano ocupando una posición dinámica predominante respecto a la estabilidad de la base sumisa, al mismo tiempo que ese triángulo remite a una cierta idea, no del fuego o del aire elemental de los griegos, sino de la divinidad judeocristiana.

Habrán triángulos inscritos en ese contenedor paralelepípedo casi neutro al que el lector se asoma, en ese vacío ventral que se va desvelando de fuera adentro. Plantear la idea de vacío en la obra de Saramago supone para el análisis de la arquitectura atender al tema nuclear del laberinto y de sus ausencias, al asunto del desierto considerado geográficamente, como en *El evangelio según Jesucristo*, o metafóricamente, como en *Manual de pintura y caligrafía*, y al problema de la

soledad y de sus múltiples denominaciones (*Todos los nombres* es un tratado sobre la soledad). El narrador se ocupará de definir ese lugar esbozado en las dos primeras páginas, de proponer un paisaje a cubierto, de llenar de contenidos esa “enorme sala rectangular” a la que el lector ha entrado desprevenido tras cruzar una primera puerta que lo aísla del exterior y una segunda puerta de batientes que lo aboca al interior.

la enorme sala rectangular en la que trabajan los funcionarios separados del público por un mostrador largo que une las dos paredes laterales, con excepción, en una de las dos extremidades, del ala abatible que permite el paso al interior. La disposición de los lugares en la sala acata naturalmente las precedencias jerárquicas, pero siendo, como cabe esperar, armoniosa desde este punto de vista, también lo es desde el punto de vista geométrico, lo que sirve para comprobar que no existe ninguna irremediable contradicción entre estética y autoridad. La primera línea de mesas, paralela al mostrador, está ocupada por los ocho escribientes, a quienes compete atender al público. Detrás, igualmente centrada respecto al eje de simetría que, partiendo de la puerta, se pierde allá al fondo, en los confines oscuros del edificio, hay una línea de cuatro mesas. Éstas pertenecen a los oficiales. A continuación vienen los subdirectores, que son dos. Finalmente, aislado, solo, como tenía que ser, el conservador, a quien llaman jefe en el trato cotidiano (p.12).

El escritor se sirve de la arquitectura dentro de la arquitectura, que es el mobiliario, de la estrategia de señalar la disposición de los muebles (una barra de mostrador, quince mesas de oficina), sin especificar cuáles son sus características, para darle forma y para completar el espacio inicialmente insinuado. Dibuja la planta del recinto con el auxilio fundamental de la geometría cartesiana, con las líneas paralelas a la fachada que son el mostrador de atención al público y las mesas, y con la línea perpendicular que es el eje de simetría que se inicia en la puerta de entrada y que se hunde en la oscuridad interior como antes, en la plaza, se adentraba en la luz cegadora del exterior. Un lugar rígido, jerarquizado, ordenado y ocupado con una determinante disposición de un mobiliario que aquí, por su naturaleza, nunca sufrirá desplazamientos: un mobiliario que, como el escritorio o el pupitre de *Bartleby* en el gabinete del abogado para el que trabaja de copista, parece que está atornillado al suelo, inmovilizado y que, por tanto, ha sido expropiado de su naturaleza mobiliaria y forzado a asumir la inmobiliaria. Es la arquitectura «geometrizada», convertida en estructura cristalina contra la que pronto se

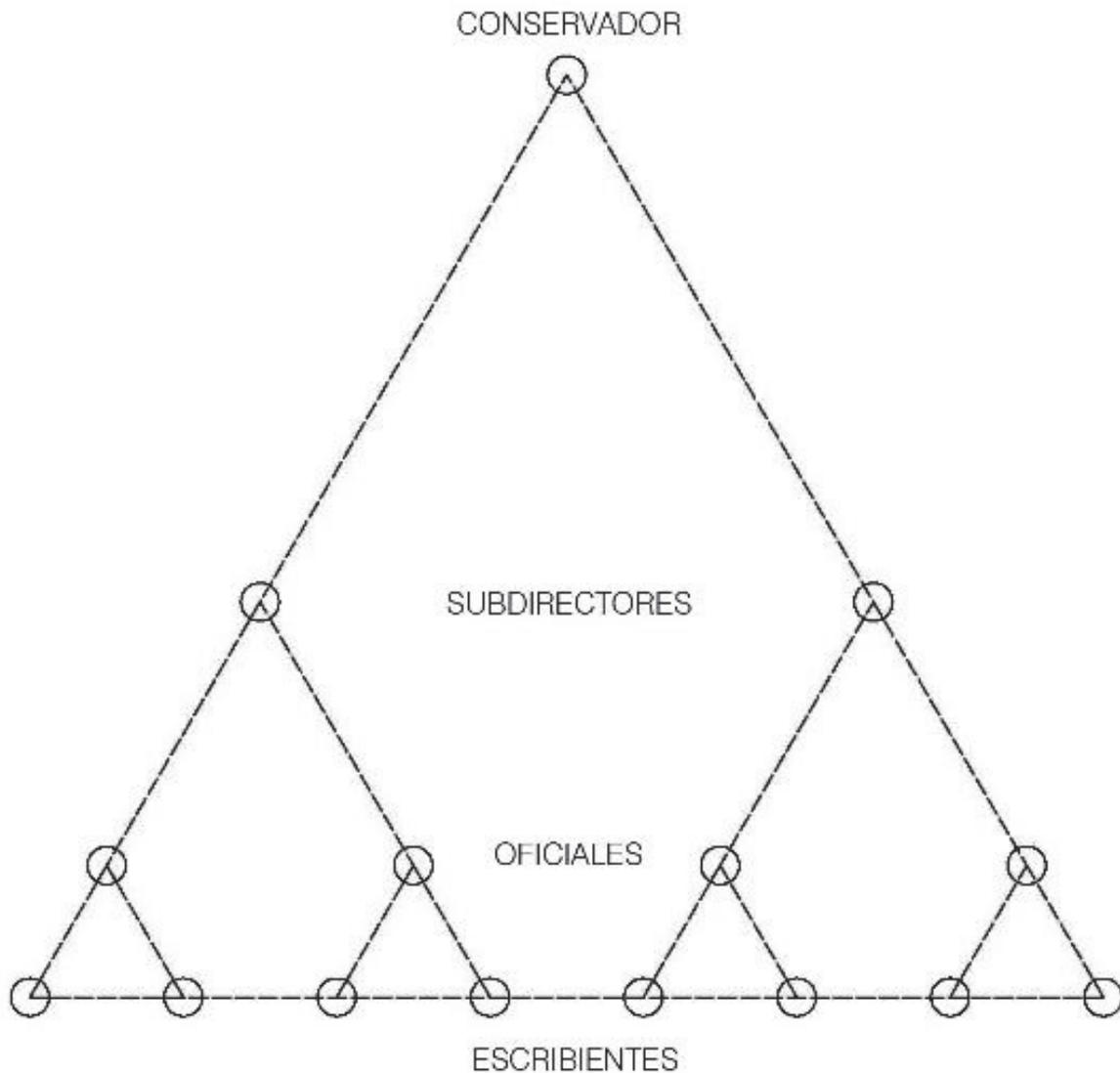
atentará. Es la inclusión del triángulo en el seno del rectángulo que, en planta, recuerda a la zona sepulcral del proyecto de Aldo Rossi de 1971 para la ampliación del *Cementerio de san Cataldo en Módena*.

Ante el lector hay un triángulo blanco sobre un fondo negro dibujado por mesas. Las mesas de los funcionarios forman dos triángulos simétricos (cuatro, dos, una) e inscritos en otro mayor que los envuelve (ocho, cuatro, dos, una), en cuyo vértice se sitúa, presidiendo y obturando el pasillo central, el jefe: el Conservador. Una hilera, la base, de ocho escribientes; otra paralela de cuatro oficiales, otra de dos subdirectores y un punto de intersección de los catetos sobre el eje que dimensiona la altura del triángulo y que es desde donde reina, desde su sitial, la autoridad vigilante. Él está dentro, en el corazón o el ombligo de la máquina, dirigiendo desde el centro de gravedad protegido por la muralla del mostrador y por la triple trincheras del ejército de empleados, a los que espía como un dios omnipresente. El vértice es el puesto de mando y el punto de control que obtiene el poder de su concreta situación geográfica. Cada funcionario trabaja, en cantidad y en actividad, de acuerdo a su posición en el triángulo. Quien incumple su cometido está sujeto a las medidas disciplinarias que le imponga su superior inmediato, aquél que en su triángulo ocupe el vértice opuesto a la base. La Conservaduría es, en esta zona, el lugar de la disciplina⁹.

Este primer lugar geométrico, pues habrá otro tras él, es el resultado de superponer en un plano rectangular alargado un triángulo simétrico (y por tanto, regular como el equilátero o isósceles). Es posible plantear varias hipótesis sobre la posición que cada mesa ocupa en ese polígono. Está definido necesariamente por la línea envolvente que une las mesas de los escribientes y por las que partiendo de los extremos de esta se cruzan en la mesa del conservador. Para delimitar más el triángulo, las mesas de los subdirectores y las de dos de los oficiales debieran situarse sobre los catetos. Habría, por tanto, una base con ocho elementos y dos catetos con cuatro cada uno, y el interior de esta figura estaría ocupado solo por las dos mesas de los oficiales restantes. La base, para que quede el pasillo central libre, ha de contener inevitablemente un número par de mesas. Cada fila contiene la mitad (o el doble, según sea la dirección de la lectura) de elementos que la anterior (8, 8/2, 8/4, 8/8): es decir, se rigen por una sucesión geométrica cuya razón es dos.

¿A qué distancia relativa se podría encontrar una fila de escritorios respecto a la anterior? Si se parte de la hipótesis de que las mesas de los escribientes están equidistantes, separados sus centros de geométricos una distancia «*d*» constante, y se traza una malla regular de triángulos simétricos, resulta que, al igual que el número de elementos de cada fila se iba doblando, la distancia entre cada hilera también se va duplicando respecto a la anterior, así como la distancia entre cada mesa en su hilera respectiva respecto a la separación de las mesas de la anterior: la separación entre filas se duplica conforme se asciende en el escalafón (entre los escribientes y los oficiales es $h = d \sqrt{3} : 2$; entre los oficiales y los subdirectores $2 h =$

$d\sqrt{3}$ y entre los subdirectores y el Conservador $4h = 2d\sqrt{3}$) y la separación entre los escritorios de los funcionarios del mismo rango también (entre los escribientes es d ; entre los oficiales $2d$ y entre los subdirectores $4d$). Si la malla es equilátera, y por tanto equilátero el triángulo circundante, el jefe, según la lógica funcional, está a una gran distancia (a la que podríamos llamar altura) de los escribientes $7h = 7d\sqrt{3}$).



Hipótesis sobre la disposición equilátera de las mesas de los funcionarios

Los triángulos podrían ser, en vez de equiláteros, isósceles, y otra distinta sería la disposición de las mesas y, si se redujera la altura, menor la superficie ocupada por el triángulo envolvente. La suposición de que la distancia entre filas fuera siempre idéntica, y de que en cada fila las mesas equidistaran, generaría triángulos asimétricos. Estas hipótesis sobre la disposición del mobiliario en el espacio, y otras que podrían aventurarse, se dilucidarían si José Saramago hubiera

dibujado, acaso esquemáticamente como en otras ocasiones, como ocurrió con el manicomio del *Ensayo sobre la ceguera*, la planta y la estructura mobiliaria de la Conservaduría, incluyendo las oportunas anotaciones formales y dimensionales: si, como acostumbraba a hacer Marcel Duchamp hubiera construido una caja para albergar los borradores de la obra y las instrucciones para construir una maqueta del edificio dual que proyectó mezclando recuerdos y sueños, de esa arquitectura en la que hay una estricta correspondencia entre el frío interior y el gélido exterior.

Los números que por ahora se han manejado son el ocho, el cuatro, el dos, el uno, el tres de los triángulos y el de los escalones; también el cinco, repetido en las ventanas y, como ahora se verá, en los estantes del archivo, y el seis de los corredores que permitirán acceder a ellos. Quince son en total los funcionarios contenidos en el triángulo, de los que siete no son escribientes. Hay como un juego de equilibrio entre lo par y lo impar, como una búsqueda natural de cierta armonía numérica. Sin embargo, en la obra de Saramago no hay interés por la cábala, ni por la magia de los números ni expresamente por sus referencias simbólicas. El significado de la cifra, si bien no se agota en la expresión de la cuantía, tampoco se basa ni en la reivindicación de lo oculto ni en la afición matemática. La presencia de la teoría de los fractales, de la serie de Fibonacci o de la música de los números primos en la obra de Saramago es casual y no consecuencia de una intención matemática: más postulados de los analistas que pretensiones del escritor¹⁰.

3. Tras este primer lugar doble, compuesto funcionalmente por el área lineal de atención al público y por la triangular de estancia y trabajo de los funcionarios públicos, separada una de otra por el mostrador, se desarrollará otro lugar, igualmente compuesto por dos áreas que se diferencian por la naturaleza de su contenido, aunque no disponen de un separador físico que evidencie la frontera entre ambas. Este lugar, situado a las espaldas, ocupa la parte de atrás, el fondo del salón, las profundidades de la caverna. Se trata de un depósito cuyo contenido justificará el nombre del edificio.

es conveniente comenzar sabiendo dónde se encuentran instalados y cómo funcionan los archivos y ficheros. Están divididos, estructural y básicamente, o, si queremos usar palabras más simples, obedeciendo a la ley de la naturaleza, en dos grandes áreas, la de los archivos y ficheros de los muertos y la de los archivos y ficheros de los vivos. Los papeles de aquellos que ya no viven se encuentran más o menos organizados en la parte trasera del edificio, cuya pared del fondo, de tiempo en tiempo, en virtud del aumento incesante de fallecidos, tiene que ser derribada y nuevamente levantada unos metros atrás (p.13).

Al igual que en la primera zona del edificio la posición que ocupaba cada puesto de trabajo obedecía a razones funcionales, compatibles, según dijo, con la estética y con la jerarquía, ahora también, en esta segunda zona, se justifica la división estructural en dos áreas, la de los muertos y la de los vivos, aludiendo también a razones funcionales, aunque ahora la justificación de la armonía compositiva y de la efectividad laboral son desechadas y se apela para la organización espacial de este lugar, por el contrario, a una cierta “la ley de la naturaleza”. El escritor, al querer adecuar una estructura funcional a una la ley natural, está proponiendo una cierta lectura biológica del edificio, quizá en clave genética, en cuanto a que parece que es el propio edificio quien por instinto o por determinación genética así mismo, sin intervención humana, se ha organizado. Esta insinuación de que la Conservaduría es una arquitectura viva, reproductiva, capacitada para sentir y actuar autónomamente, será desarrollada en la novela más adelante, donde habrá techos dotados de habla y recintos arquitectónicos que respiran y un Cementerio General que se ramifica como un vegetal.

¿Cuál es el verdadero objetivo que ha de cumplir de la Conservaduría, la función para cuyo cumplimiento eficaz fue instaurada? Además de para la humilde misión que es servir como archivo de papeles, fue engendrada, en un tiempo que aquí se desconoce y se antoja inmemorial, para unir, juntar, atar, maridar, evidenciar continuidades entre lo vivo y lo muerto, demostrando por el solo hecho de su particular existencia que todo ha estado y estará eternamente ligado.

relacionar las causas y los efectos, que en eso consiste, esencialmente, el sistema de fuerzas que rige desde el principio de los tiempos la Conservaduría General, allí donde todo estuvo, está y continuará estando para siempre ligado a todo, aquello que todavía está vivo con aquello que viene naciendo, todos los seres a todos los seres, todas las cosas a todas las cosas, incluso cuando no parece que las una, a ello y ellas, más que aquello que a la vista los separa (p.178).

El edificio sede de la Conservaduría, arquitectónicamente, es un contenedor accesible en el que están fichados y archivados los nombres de los muertos y de los vivos. Es uno de los edificios-mueble para guardar, un armario desmedido de papeles, una biblioteca de memorias, una despensa de conservas nominales, un registro con *Todos los nombres*: una ciudad y un cementerio superpuestos, consolidados, ayuntados. Un lugar que necesita que se derriben sus muros periódicamente para poder ser ampliado una y otra vez porque el material del que se alimenta es inagotable y su variabilidad imprevisible. La CGRC es, al fin y al cabo un saco sin fondo, una caja flexible, creciente.

Una vez esbozado el espacio y destilada una pequeña dosis de la atmósfera que lo ocupa Saramago procederá a exponer cuál es el contenido material de ese cofre destinado a la conservación de los nombres escritos, a completarlo y definirlo con mayor precisión explicando cuál es y cómo está dispuesto el mobiliario.

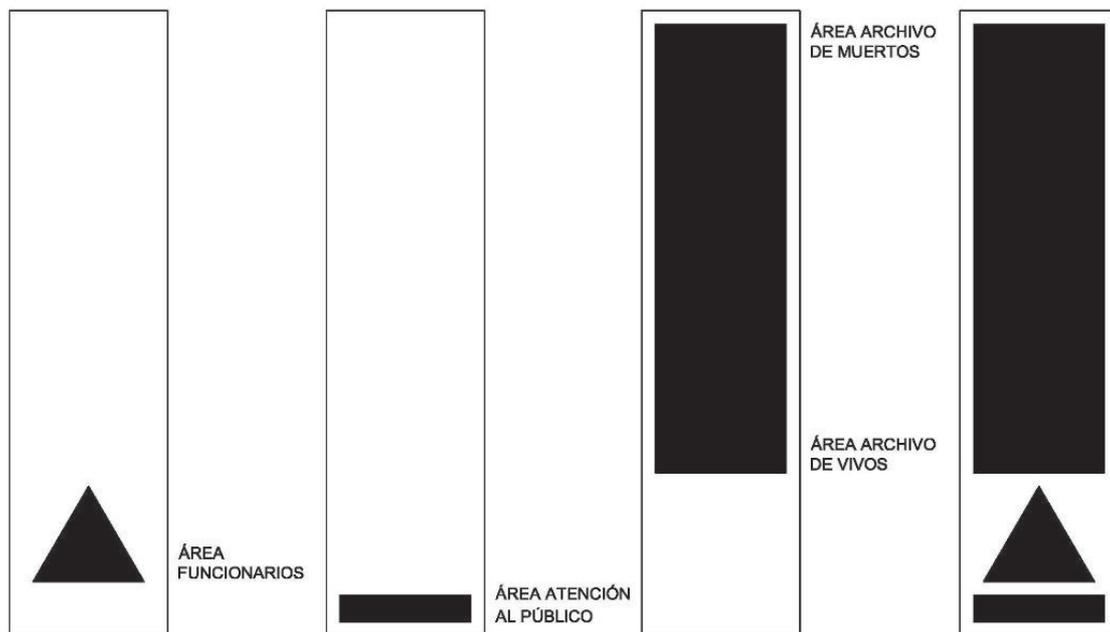
A pesar del incómodo problema de la pared del fondo, al que ya se ha hecho referencia, merece todas las alabanzas el espíritu de previsión de los arquitectos históricos que proyectaron la Conservaduría General del Registro Civil, proponiendo y defendiendo, contra las opiniones conservadoras de ciertas mentes tacañas ancladas en el pasado, la instalación de las cinco gigantescas armazones de estantes que se levantan hasta el techo a espaldas de los funcionarios, más atrasado el tope del estante central, que casi toca el sillón del conservador, más próximos al mostrador los topes de los estantes laterales extremos, quedándose los otros dos, por así decir, a medio camino. Consideradas ciclópeas y sobrehumanas por todos los observadores, estas construcciones se extienden por el interior del edificio más allá de lo que los ojos pueden alcanzar, también porque a cierta altura comienza a reinar la oscuridad (p.14).

Cinco eran las ventanas que se abrían en la fachada, una de ellas estaba colocada en el eje. Cinco ventanas situada en lo alto del muro y en línea como cinco son las líneas de estantes perpendiculares a aquella línea que las une; y de nuevo hay un estante central que ocupa el eje, que arranca tras la espalda del jefe. La intuición y la lógica sugieren que las "cinco gigantescas armazones" debieran ser equidistantes y simétricas. Si la central nace tras la mesa solitaria del jefe y se hacen surgir los siguientes tras las dos mesas de los subdirectores, los dos estantes que faltan, para ser equidistantes, no podrían comenzar tras las mesas de los escribientes de los extremos. Según esto, la distancia entre el eje de cada estante sería el doble de la distancia entre el centro de cada mesa de los escribientes: es decir, $2d$.

Se debe también suponer que todos los estantes son registrables por ambas caras, y según ello, imaginar que los estantes extremos estarán separados por un pasillo de los muros laterales. Ahora bien, se debe suponer que el ancho del pasillo perimetral, al ser registrable un único estante, tiene la mitad de ancho que los centrales. Según esto, el ancho total de la nave sería $d + 4(2d) + d = 10d$. Se sabe que el extremo de los estantes está separado tres metros de la pared del fondo ("separados todavía por unos tres metros y formando un corredor irregular" (193),

y si se mantiene constante el ancho de ese corredor perimetral y se supone que es la mitad del ancho de los pasillos centrales, se obtendrá un ancho total para el edificio de 30 metros (la separación entre los centros de las mesas de los escribientes sería $d = 3$ metros). Si esta última hipótesis fuera cierta, el recinto mediría 80 metros de fondo y 30 metros de ancho: 2400 metros cuadrados de superficie. Pero 6 metros de separación entre la estanterías parece excesiva incluso para un lugar desmesurado como este. Si d fuera 2 metros, el ancho total se reduciría a 20 metros, la proporción del rectángulo sería 1:4 (para tener una superficie áurea el ancho se aproximaría a los 50 metros) y la superficie total 1600 metros cuadrados¹¹.

Poco se sabe de la altura. El interior está elevado tres peldaños respecto a la rasante del exterior por el acceso; esa altura libre entre el suelo y el techo debe ser suficiente para que quepa la puerta de doble hoja de un antiguo edificio administrativo, un dintel en el que colgar un rótulo esmaltado y a continuación una ventana alargada que bien pudiera estar rasante con el techo. Ahora se añade que en el interior hay “cinco gigantescas armazones de estantes que se levantan hasta el techo”; y gigantescas deben parecer tanto en lo largo como en lo alto. Será necesaria una escalera para acceder a las alturas de esos armazones, donde ya no llega la luz. Quizá la altura del interior se aproxime a $3d$ o a $4d$, es decir, entre 6 metros y 8 metros, pues menos se antoja demasiado poco para parecer gigante y más se estima excesivo para garantizar la estabilidad estructural.



Esquema sobre la zonificación de la CGRC para una proporción 1:4. 20 x 80 metros

4. El espacio ocupado por las estanterías se adapta geoméricamente al triángulo que forman las mesas; son dos figuras ensambladas que componen un rectángulo. En esta única habitación hay tres zonas diferenciadas por el mobiliario y por su función: la zona de atención al público, la de los escritorios de los funcionarios y la del archivo. Cada zona es un espacio distinto y particularmente cualificado, aun cuando cada uno, subdividido, contiene otros subespacios. Aunque el que corresponde a los archivos va a ser definido con mayor detalle, reivindicado su papel crucial en la historia, hay un lugar de confluencia, un punto de gravedad sobre el que el escritor focaliza la escena: “la gran mesa del jefe con la luz encendida suspendida en lo alto, las enormes estanterías subiendo hasta el techo, la oscuridad petrificada del lado de los muertos” (p.155).

Hay una luz eléctrica, una bombilla que siempre está encendida, marcando un vértice en el eje, suspendida sobre la mesa del Conservador, construyendo el conjunto de triángulos verticales que determinan el tenue cono de luz. El interior es un lugar oscuro, lóbrego en algunas zonas, muy poco iluminado incluso durante el día por la precariedad, la estrechez y la deficiente ubicación de las ventanas; un interior que recordará, también por la humedad y la presencia de roedores, a los sótanos y a las galerías subterráneas sin salida. En él hay una fuente luminosa, permanente aunque débil, alumbrando constantemente un lugar privilegiado del escenario; una luz que emana desde arriba de una bombilla solitaria. Esta lámpara huérfana que cuelga del techo recuerda al final de los cuadros de Francis Bacon, de sus abstractos dormitorios habitados por solitarias figuras tendidas, ocupados por cuerpos acostados en lechos insulares, así como de muchos de los retratos desfigurados que pintó de George Dyer.

Como un cuchillo, abriendo en canal el vientre turbio de la Conservaduría hay además otra luz, ahora móvil y efímera: una linterna conducida por don José durante sus exploraciones y sus pesquisas nocturnas. La linterna está guardada en uno de los cajones de la mesa del Conservador, y es allí donde, cuando don José transformado en ladrón la necesite, va a cogerla prestada o a robarla. Porque es el amo y custodio de la linterna, el Conservador es el dueño y el guardián de la luz, y mediante su control también controlará al edificio y a sus usuarios. Cuando don José va a buscar esa luz provisional con la que adentrarse en las entrañas de las estanterías para alumbrar los nombres, se parece a otros portadores míticos de la luz: al Lucifer etimológico y a Prometeo después de robarle a Zeus el fuego.

Los armazones que unen el suelo con el techo, que por efecto de la perspectiva parecen converger al fondo imaginario del edificio, ciclópeos y sobrehumanos, simulan que son infinitos y, en consecuencia, el espacio que los envuelve o el que de ellos emana se le antoja al espectador igualmente descomunal y e ilimitado. Son estas unas construcciones que están “subiendo hasta el techo”, no para apoyarse en él, o con la intención se sostenerlo, sino como intentando superarlo, empujándolo hacia arriba, más Atlantes que Cariátides. El techo las

comprime y las aplasta evitando que se desperecen y se estiren hacia arriba. En ellas se cobijan ordenadas alfabéticamente las vidas de los vivos y, confundidos y aproximándose al olvido, los recuerdos de los muertos: “Estas armazones de estantes son las que soportan el peso de los vivos. Los muertos, esto es, sus papeles, están metidos por allí dentro, en peores condiciones” (p.14).

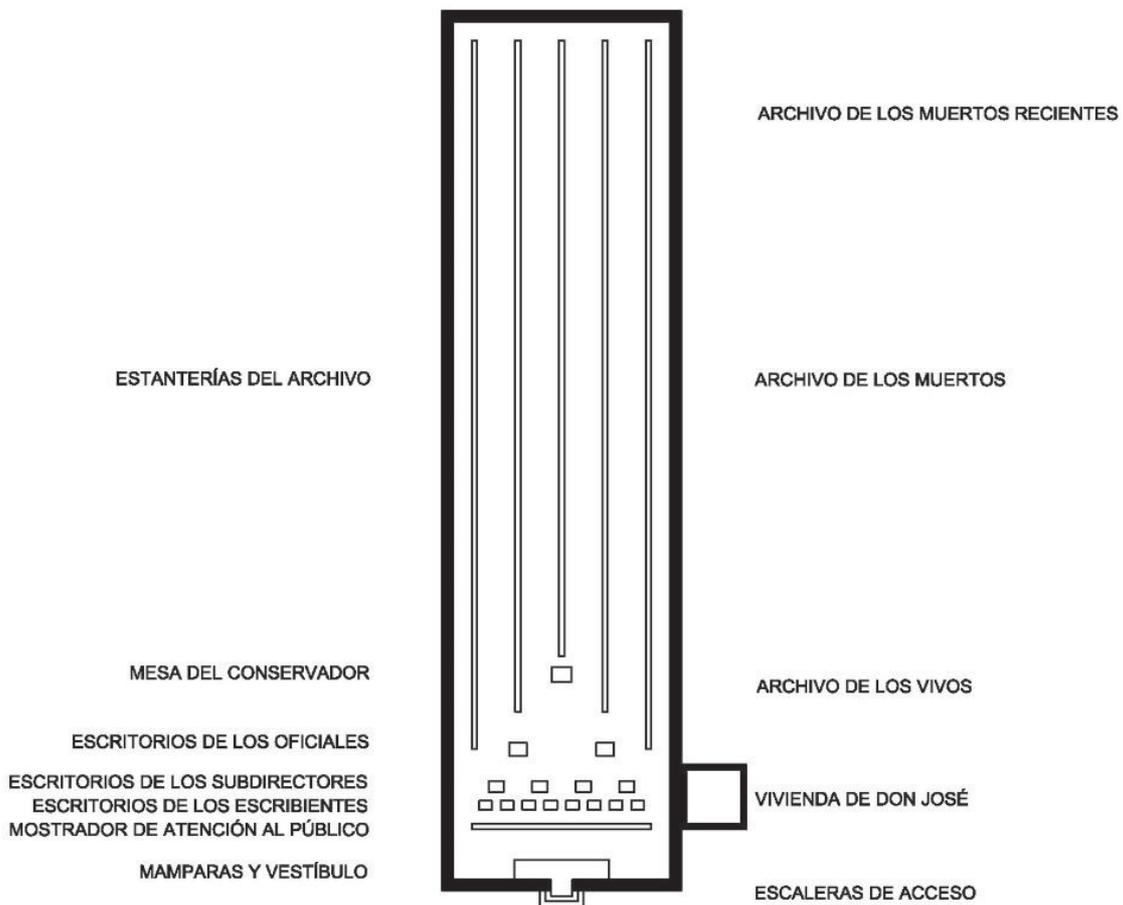
Los archivos, en principio, están organizados en tres áreas: una primera y próxima a las mesas de los funcionarios que contiene las fichas de los vivos, el “área denominada activa” (p.14); después viene el área con las fichas de los fallecidos antiguos y a continuación, por último, el área con las fichas de los muertos más recientes. Esta distribución causa graves disfunciones. Los problemas funcionales derivan de que los expedientes más solicitados, los que son objeto cotidiano de consulta, son los de los muertos recientes, y que contra toda lógica archivística se colocan en los lugares más distantes del mostrador. En vez de tenerlos a mano, para ir a buscarlos los escribientes tienen que adentrarse en las confusas vísceras del edificio. Este orden contrario a la cronología y a la frecuencia de uso responde, según el Conservador, a una razón arquitectónica: así puede resolverse con facilidad la cíclica necesidad de espacio, de realizar periódicas ampliaciones debido al incesante incremento del número de fichas de muertos. Las ampliaciones se llevan a cabo demoliendo la pared del fondo y volviéndola a construir idéntica unos metros más lejos, pues al parecer hay terrenos libres suficientes detrás del edificio¹².

La Conservaduría, sólida y simple pero rigurosamente construida, si bien parece no tener problemas de naturaleza estructural, sí los tiene de tipo funcional; unos derivados de la métrica y la dinámica y otros, de la masificación¹³.

cuando la congestión causada por la acumulación continua e irresistible de los muertos comienza a impedir el paso de los funcionarios por los corredores y, en consecuencia, a dificultar cualquier investigación documental, no hay más remedio que echar abajo la pared del fondo y volver a levantarla unos metros más atrás... durante el tiempo que la pared está siendo construida, es inevitable que las fichas y los expedientes de los muertos recientes, por falta de espacio propio en el fondo del edificio, se vayan aproximando peligrosamente y rocen, del lado de acá, los expedientes de los vivos que se encuentran ordenados en la parte extrema inferior de las respectivas estanterías, dando origen a una franja de delicadas situaciones de confusión entre los que aún están vivos y los que ya están muertos... cuando la pared se encuentra levantada y el techo prolongado, y ya el archivo de los muertos puede volver a la normalidad, esa misma confusión, fronteriza, por decirlo así, tornará imposible, o por

lo menos pernicioso en alto grado, el transporte, para la tiniebla del fondo, de la totalidad de los muertos intrusos (p.190).

El escritor conoce la dificultad de las obras de reforma y ampliación y los problemas que conlleva mantener en uso el edificio mientras estas se realizan. Esta convivencia, si así puede decirse, entre lo vivo y lo muerto, ese lugar enfermo en el que confluyen la destrucción y la creación que es el lugar arquitectónico en el que se hacen obras, tiene sus consecuencias en el lugar ilusorio que es la memoria. Saramago está asimilando los procesos arquitectónicos a los vitales, el desorden inevitable que confunde las fichas de los vivos y los muertos con el desorden transitorio que es siempre cualquier proceso de construcción. En vez de las continuas ampliaciones podría haberse previsto una única y definitiva que agotara la extensión del terreno disponible y que abasteciera de estantes suficientes al edificio durante un mayor periodo de tiempo; pero esta alternativa iría contra la idea biológica del crecimiento rizomático, del desarrollo permanente e imparabile. El edificio es planteado como una criatura viva que envejece y se regenera, como un animal antiguo, prehistórico, que de alguna manera sigue activo: “con un aire de ruina inmovilizada en el tiempo, como si la hubiesen momificado en vez de restaurarla cuando la degradación de los materiales lo reclamaba” (p.211).



Planta esquemática y situación del mobiliario en la CGRC para la hipótesis métrica

5. La pared del fondo, la reiteradamente renovada, es ciega: no tiene ventanas. Es un muro continuo, sin cavidades ni huecos a la calle. La culpa, como en otras ocasiones, es atribuida a los arquitectos, incapaces de sacrificar sus criterios estéticos a las razones funcionales, aun cuando aquellos se justifiquen alegando que intervienen en un edificio histórico cuyo aspecto han de preservar¹⁴. Saramago atribuye la perenne oscuridad a la tozudez de la corporación de arquitectos:

En cuanto a la pared del fondo, toda ella, es inexplicablemente ciega, es decir, no tiene siquiera un simple ojo de buey que ahora venga en ayuda de la escasa luz de la linterna. Nunca nadie pudo entender la tozudez de la corporación de arquitectos que, amparándose en una poco convincente justificación estética, se opuso a modificar el proyecto histórico y autorizar la apertura de ventanas cuando es necesario desplazarla, a pesar de que un lego en la materia sería capaz de percibir que simplemente se trata de satisfacer una necesidad funcional (p.196).

El orden y rigor geométrico del archivo es solo aparente; desde la perspectiva que se ve desde el mostrador parece un mundo ordenado y efectivo, pero quien se adentra en él descubre que no se trata más que de una ilusión, que es un reino caótico y tramposo. La construcción racional que simula ser vista desde fuera, desde dentro revela su esencia de laberinto y su naturaleza equívoca¹⁵. El lugar limpio que se intuía al principio será sustituido por la realidad polvorienta y sus descomposiciones:

los desmoronamientos de expedientes, que siempre están sucediendo por más que se empujen las masas de papeles, convertirán algo que estaba destinado a ser acceso directo y rápido en una red compleja de caminos y veredas, donde a cada momento surgen los obstáculos y los callejones sin salida (p.193).

Saramago está contando la forma de unas entrañas, creando un ambiente cuya atmósfera sofoca y contradice la realidad geométrica por la que comenzó a desvelar el interior del edificio. Aquí ya no importan cuál es la métrica del espacio pues las dimensiones son continuamente alteradas y puestas en entredicho, sustituidas por otras magnitudes que tienen más que ver con la topología que con la topografía, y que son capaces, en función de la luz o del sonido, de la temperatura o de la higiene, de la memoria o del tacto, de dilatar o de contraer los espacios sin

ajustarse a ningún principio científico. Esta situación y la certeza absoluta de que el espacio es inestable, de que la apariencia de los lugares es siempre cambiante, es lo que llevará a decir a don José que la Conservaduría es inimaginable, indescriptible, que hay que estar dentro atendiendo en estado de alerta, desconfiando de la vista, para así poder imaginarlo: “usted no se puede imaginar lo que es aquello, Por lo que me ha contado, lo imagino, No se lo puede imaginar, es imposible, sólo estando allí” (p.228).

Con quien dialoga don José es con la señora del entresuelo, la única a la que él se atrevería a contarle su secreto¹⁶. Don José, como Saramago, desconfía de la capacidad de las palabras para comunicar con precisión la esencia del lugar¹⁷. El lenguaje verbal es ineficaz en la transmisión de las formas complejas. Además, a don José, que es persona precavida y muy celosa de su intimidad, parece darle miedo confesar cómo es el espacio en el que trabaja; no su apariencia aséptica, accesible a cualquiera, sino sus descubrimientos misteriosos, como si él hubiera sido el único en capaz de entrever aquello que para los demás permanece oculto.

En la Conservaduría no es posible el olvido; ella es el lugar de la memoria, el cerebro artificial que se inventó para procurar la perennidad de los nombres. La Conservaduría es el artificio arquitectónico, la máquina simbólica encargada de la función de velar y vigilar que los nombres no caigan y se extravíen en el cráter del olvido, que no sean del todo borrados de la página del presente. La Conservaduría es un dormitorio de nombres, el lugar donde son imposibles los sueños: “La memoria, en esta casa de archivos, es tenaz, lenta en olvidar, tan lenta que nunca llega a borrar nada por completo” (p.91). La Conservaduría es un edificio, como ciertas obras de Duchamp para sí mismo, definitivamente inacabado y sometido a ampliaciones, siempre amenazado por el polvo atmosférico y por el polvo incontenible que generan las obras de reforma, acechado por las ratas devoradoras de memorias impresas. Es un edificio lineal porque es en una única dirección en la que avanza, un hilo que desde la puerta de entrada se desenrolla. El convento de Mafra incrementaba su volumen en todas direcciones; en altura con los muros multiplicando sus sillares, en profundidad con la excavación de los cimientos y en el plano con la permanente dilatación de su perímetro. El convento era una criatura de la que se contó cómo fue engendrada, las circunstancias del parto y algo de su infancia. Fue posible presenciar su lento crecimiento animal. Era una fábrica en funcionamiento, una máquina deglutiendo materiales, piedras y hombres, transformándolos en signos de voluntades reales que querían perpetuarse. La Conservaduría sin embargo se alimenta por una única apertura siempre con la misma sustancia poco nutritiva que son los papeles caligrafiados con nombres, lugares y fechas, y tampoco fabrica nada, nada produce, es un depósito terminal, un recipiente estanco. No es un mecanismo que transforma las cosas; es inflexible: solo tiene capacidad para disponerlas en su interior de una determinada manera.

El templo de Jerusalén en *El Evangelio según Jesucristo* era una sucesión de cajas, una caja que contenía una caja conteniendo a otra caja hasta que estas se agotaban y se llegaba al vacío central, al vacío huero. Era algo que crecía desde adentro hacia afuera, como queriendo abarcar el planeta, confiando en la arquitectura como arma defensiva. La Conservaduría es una única caja que contiene palabras y números, nombres y fechas de sucesos, rigores alfabéticos y calendarios. No es un lugar sagrado destinado al sacrificio y la violencia sino un recinto pagano y pacífico donde están prohibidos los desordenes. La sede de la SPQR en *Manual de pintura y caligrafía* era una agrupación de oficinas apáticas cohibidas tras una fachada que, además de un letrero con su nombre, soportaba una puerta giratoria y mágica. Un edificio público y administrativo con varias plantas, con escaleras ceremoniales y perspectivas diagonales. La Conservaduría es también algo de eso, el caparazón de un organismo que atiende al ciudadano porque así lo sugiere el rótulo esmaltado que sustenta su fachada, aunque esta solo tiene una planta, y no tiene sótanos, tan propicios para usarlos de archivo de muertos, y tampoco escaleras interiores, salvo una de mano, transportable y de madera, inestable y peligrosa, que servirá para espantar a las arañas cuando se vaya a coger alguno de los expedientes próximos al techo: un techo intangible que todo lo cubre de negro y que hasta entonces había sido marginado por Saramago en sus edificios. Los techos serán aquí una novedad arquitectónica en las reflexiones de Saramago. Antes hubo cielos, alguna cúpula, algún paraguas, alguna noche, pero no techos inaccesibles y amenazantes, o vigilantes como es el de su guarida. Tampoco la puerta pública de la Conservaduría es giratoria; es una puerta convencional de hoja abatible que abre al interior, a un umbral de mamparas que filtran lo que proviene del exterior.

Lo más significativo de la Conservaduría General del Registro Civil no es su composición arquitectónica, ni la planta ni la sección; no es determinante ni su forma ni su pesada apariencia administrativa, ni siquiera la ciudad a la que fagocita o la irrelevante historia de su génesis y de su agonía. Tampoco importan sus promotores ni sus constructores: acaso solo sean indispensables uno o dos de sus usuarios. Lo relevante, como en las cárceles dibujadas por Giovanni Battista Piranesi y en la más excelsa arquitectura del cualquier tiempo o cultura, son las atmósferas, la incertidumbre del espacio geométrico, la densidad y las impurezas del aire y la naturaleza de la luz que lo hace perceptible: lo principal aquí es, de nuevo, como en *Alzado del suelo*, el paisaje. La CGRC, como después lo será el Cementerio General, que sin ser simétrico le da réplica, es un paisaje: un lugar arquitectónico ideado por José Saramago para que el don José sumiso y el don José disidente pudieran actuar de acuerdo a las condiciones narrativas, a los sucesivos episodios de la novela; es un contexto para que fluyan libremente los sucesos; un ámbito proyectado y construido con las palabras imprescindibles para que los personajes lo puedan habitar sin contradicciones y estridencias, que trasciende su destino de escenario al intervenir activamente en los acontecimientos. La CGRC es un medio ambiente en el que

parecen naturales las conversaciones que mantienen el protagonista y la arquitectura, un territorio sustentado por la red de correspondencias conyugales que entre ambos establecen, un lugar necesario para que cumplan felizmente y satisfagan sus relaciones carnales.

Notas

¹ Las citas referidas a *Todos los nombres* se referencian en este artículo indicando la página correspondiente de la primera edición de la editorial Alfaguara en Madrid, 1997, según la traducción de Pilar del Río.

² Sobre los nombres de la arquitectura trata la "Introducción" y el Capítulo I, "Acerca de la casa literaria", de PARRA, 2004, p.15-56.

³ Adof Loos dibujó en 1931 un boceto de la lápida que habría de señalar el lugar de su enterramiento en el Cementerio Central de Viena. Fue construida por su colaborador Heinrich Kulka: un prisma de 116 centímetros de lado y 90 de alto labrado en granito, con el nombre del arquitecto inscrito en mayúsculas rojas en el lado frontal, sobre un pedestal de 190 x 190 x 37 cm. (RUKSCHCIO, 1987, p.644).

⁴ Más adelante se afirma que la puerta no es antigua sino antiquísima: "Allí estaba la Conservaduría General, con su puerta antiquísima, y los tres escalones de piedra negra que le daban acceso, las cinco ventanas alargadas de la delantera" (SARAMAGO, 1997, p.211), por lo que un siglo tal vez sean pocos años para considerar antiquísima a una puerta.

⁵ Sobre las arquitecturas literarias de José Saramago trata PARRA, 1999, p.210-216.

⁶ En *Manual de pintura y caligrafía*, a propósito de las puertas, según la traducción de Basilio Losada, se dice: "Extraño es que la literatura (si mucha pintura vi, también mucho libro he leído) no haya dado gran importancia a las puertas, a esas planchas amplias reunidas o placas móviles, tapaderas que la vertical ahorra a la gravedad. Me sorprende, sobre todo, que se tome por insignificante lo que digo que es espacio inestable entre las jambas. Y, sin embargo, es por ahí por donde los cuerpos pasan y se detiene la mirada." (SARAMAGO, 1989, p.205). En *Ensayo sobre la ceguera*, también en la traducción de Basilio Losada, se afirma que: "El tirador de la puerta es la mano tendida de una casa, respondió la mujer del médico" (SARAMAGO, 1995, p.347).

⁷ "En todas las almas, como en todas las casas, además de fachada, hay un interior escondido" escribió Raul Brandão.

⁸ A don José le sucede como a Lönnrot en la quinta Triste-le-Roy que Jorge Luis Borges levantó para su perdición en el relato de *Ficciones* (1944) titulado *La muerte y la brújula*: "la casa le pareció infinita y creciente. La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad" (BORGES, 1996, p.505). La oscuridad, la réplica, el tiempo, la ignorancia, la soledad y el miedo dislocan la percepción y distorsionan las dimensiones.

⁹ Cf. FOUCAULT. 2009.

¹⁰ Un posible organigrama de la Conservaduría se propone en la página 79 de CARVALHO, 2015, p.63-85, donde también se aborda el tema del azar, la geometría fractal, el número áureo y la teoría del caos a propósito del Cementerio General de *Todos los nombres*.

¹¹ La separación entre los estantes saramaguianos es similar a la que tienen, por ejemplo, las estanterías de la sala de lectura de la antigua biblioteca del Trinity College en Dublín, lugar al que de algún modo recuerda tanto por la sensación de inconmensurable que desprende como sus estantes en hilera de suelo a techo.

¹² La preexistencia de terrenos sin construir en su entorno, al tiempo que potencia la sensación de aislamiento que la Conservaduría proyecta en el observador, cuestiona su posición céntrica en una «ciudad intermedia» como se nos antoja esta.

¹³ Para poder demoler el muro posterior sin hacer peligrar la estabilidad estructural se requiere que el forjado de la cubierta, que bien podría ser plana, al igual que el techo, no se apoye en este muro final sometido a periódica destrucción y reconstrucción. En ningún lugar de la novela se aportan datos sobre la estructura portante del edificio. En función de las estimaciones dimensionales antes planteadas, el edificio debiera contar con soportes intermedios, probablemente coincidiendo con algunas de las hileras de los estantes, pues en caso contrario el vano tendría una luz excesiva para salvarla con una viga continua apoyada solo en los muros extremos. El edificio podría haberse construido con una sucesión de pórticos paralelos a fachada, con cerramientos longitudinales que podrían ser muros de carga y con forjados de viguería perpendicular a los lados menores del rectángulo. También podría tener la cubierta inclinada, con dos o varios faldones, y el edificio estar construido con muros de carga longitudinales y paralelos, aligerados o no con arcos o con dinteles, coincidentes siempre con la posición de los estantes, que se apoyarían en ellos. Aunque la Conservaduría es una arquitectura ingravida y, en consecuencia, exonerada del cumplimiento de las leyes de estabilidad estructural, el escritor, a menudo atento a estos pormenores y conocedor de no pocos principios constructivos, como bien evidenció en *Memorial del Convento* y en *Caín*, donde no faltan albañiles y obras a medio levantar, acostumbra a ser consecuente con ellos en sus propuestas arquitectónicas.

¹⁴ Si bien el mayor conjunto de halagos de Saramago hacia la arquitectura y sus hacedores, no siempre profesionales de la arquitectura, se encuentra en *Viaje a Portugal* (PARRA, 1998, p.167-174), el repertorio de quejas sobre la incapacidad y la incompetencia de los arquitectos, o sobre los despropósitos y los desastres producidos por la arquitectura contemporánea, se halla entre las páginas de *Cuadernos de Lanzarote*.

¹⁵ La CGRC es un laberinto geométrico: lo es porque el escritor lo dice directamente al inicio y metafóricamente después: “en las laberínticas catacumbas del archivo” (SARAMAGO, 1995, p.16). También por la sensación de que allí el espacio es interminable o infinito y por sus constantes crecimientos, por sus repeticiones y por sus altos corredores sin luz, por la desmesura y porque en él se pierde la memoria del camino. Al ir a por una de fichas de los muertos más recientes se corre el peligro de extraviarse, de perderse y no encontrar el camino de regreso. Es tal el riesgo, y porque algunos se perdieron, que el Conservador impuso el uso del, así llamado, “hilo de Ariadna”: “la obligatoriedad del uso del hilo de Ariadna para quien tuviera que ir al archivo de los muertos” (SARAMAGO, 1995, p.16). Este hilo es una cuerda de cien metros que el jefe guarda en un cajón de su mesa y que tiene que

llevar atada cualquiera que se adentre en aquellas umbrías desorientadas. Don José para delinquir en sus violaciones de la Conservaduría preferirá utilizar sus propias armas, en vez del hilo legal una cuerda, probablemente más recia y fiable: "A falta del auténtico hilo de Ariadna, que no se atreve a usar a pesar de que nunca se cierra con llave el cajón de la mesa del jefe donde, con una linterna potente, se encuentra guardado para las ocasiones, don José utilizará un rústico y vulgar rollo de cuerda comprado en la droguería que le hará las veces y que reconducirá al mundo de los vivos a aquel que, en este momento, se prepara para entrar en el reino de los muertos" (SARAMAGO, 1995, p.188). El laberinto es el reino de los muertos. Donde se muere y donde se reside una vez muerto: un matadero y un cementerio.

¹⁶ "si alguna vez se decidiese a contar a alguien cómo es la Conservaduría General por dentro, sería a la señora del estresuelo derecha" (SARAMAGO, 1995, p.379).

¹⁷ Parafraseando a Unamuno, cuando en el capítulo X *Del sentimiento trágico de la vida* se refería a la religión, respecto a la arquitectura saramaguiana podría decirse que la arquitectura "más que se define se describe, y más que se describe, se siente" (UNAMUNO, 1997, p.228)

Referencias

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

CARVALHO PINHEIRO, Eula. "Todos los nombres del Hombre duplicado o el caos es un orden por descifrar". *Revista de estudios saramaguianos*, nº 2. p.63-85, 2015.

FOUCAULT, Michael. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Tr. Jorge Luis Borges. Barcelona: Plaza Janés, 1999.

PARRA BAÑÓN, José Joaquín. "Museos y demonio. Algunas versiones de José Saramago en Viaje a Portugal". Sevilla. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 25, pp.167-174, diciembre 1998.

PARRA BAÑÓN, José Joaquín. "Arquitecturas verbales". Lisboa. *O escritor*, nº 13/14, p. 210-216, 1999.

PARRA BAÑÓN, José Joaquín. *Pensamento arquitectónico na obra de José Saramago. Acerca da arquitectura da casa*. Lisboa: Caminho, 2004.

RUKSCHCIO, Burkhardt; SCHACHEL, Roland. *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*. Liège: Pierre Mardaga, 1987.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura y caligrafía*. Tr. Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1989.

SARAMAGO, José. *Ensayo sobre la ceguera*. Tr. Basilio Losada. Madrid: Alfaguara, 1995.

SARAMAGO, José. *Todos los nombres*. Tr. Pilar del Río. Madrid: Alfaguara, 1997.

SARAMAGO, José. *Claraboya*. Tr. Pilar del Río. Madrid: Alfaguara, 2009.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alba 1997.

