

CAPÍTULO II

Reciclaje: objetos con contenido.

Descubrir una cosa es darle vida.

Georges Braque
Le jour et la nuit.
(1952)



Medallón de cerámica y piezas de vajilla recicladas. Park Güell, 1911.

La simple idea de convertir en útil algo desechado –trátase de materiales u objetos– le llega a Jujol a través de múltiples referencias externas. Es evidente que el *trencadís* como técnica ya incorpora en sí mismo el tema del reciclaje. Pero precisamente para entender mejor la relación de Jujol con este arte popular al que siempre se le ha vinculado (probablemente el recubrimiento cerámico en el banco del Park Güell sea la más comentada y publicitada de todas sus intervenciones), lo que haremos aquí es mostrar todos los lados y aristas de su obra que tienen contacto con la idea de reutilizar un material. Esto nos permitirá dimensionar mejor el significado que tiene cualquier material ante los ojos de nuestro autor.

Su pasado familiar es el primer antecedente importante. Siendo hijo de un profesor de instrucción primaria en un pueblo pequeño como lo era Tarragona a finales del XIX, su primera infancia transcurrió en la pequeña escuela que regentaba su padre ubicada en los bajos de su propia casa. La carestía de material de trabajo para las clases marcó en gran medida ese primer contacto con el oficio de su padre. Fue durante esa época cuando Jujol vio y vivió la habitual práctica de su padre de sacar provecho de cualquier cosa que le pudiese servir para sus clases: trozos de tiza, recortes de papel, piezas de cartón, fragmentos de carboncillo, etc. Muchos años después Jujol recordaba que su padre valoraba tanto cada trozo de material desechado que solía terminar la jornada recuperándolos del suelo.¹

Por otra parte, el hecho de que casi siempre tuvo que trabajar en condiciones económicas más bien limitadas le obligó a extender la idea del reciclaje y llevarla más allá del simple recubrimiento. Es así como consigue construir una reja a partir de herramientas de campo en la Casa Negre o fabricar lámparas y mobiliario litúrgico

¹ Entrevista a Josep Maria Jujol Jr.; realizada en el C.O.A.C. de Tarragona el 21 de febrero del 2003. En dicha entrevista Jujol Jr. insiste que su principal antecedente en la práctica del reciclaje fue su propio padre: “El hecho de que su padre fuese profesor me parece un factor importante. En aquella época los profesores de escuela lo aprovechaban todo. Tampoco es tan difícil entender porqué, tenían tan poco presupuesto que se veían forzados a ello. Por ejemplo, Jujol mencionaba que su padre siempre utilizaba el reverso de las hojas para seguir escribiendo o hacer apuntes. Sé que son detalles, pero este tipo de cosas Jujol las vivió mucho. De modo que es fácil entender que para él cualquier cosa tuviese alguna utilidad.”

para la iglesia de Vistabella. En estos casos, el material reciclado no se limita a recubrir sino que literalmente da forma al nuevo objeto.

Sin embargo –y quizá sea este el antecedente más importante–, como fondo siempre está presente la referencia religiosa. Jujol mismo se sentía plenamente identificado con esta manera de hacer precisamente por su connotación católico-franciscana. Otorgar valor a cada objeto, a cada material desechado y aparentemente inservible lo veía no solamente útil sino verdaderamente necesario para fortalecer su fe cristiana. Utilizar el material disponible aunque no fuese el idóneo, era valorizar cada objeto que Dios proveía.

Bajo una mirada singular.

El mero acto de reutilizar un objeto –por simple que nos parezca hoy en día–, no es una operación al alcance de cualquiera. En el común de los casos surge de una necesidad. De tener que suplir el material idóneo –pero inalcanzable– por cualquier cosa que nos encontremos mínimamente útil para solucionar nuestro problema. Pero aún en esa situación marcada por la necesidad es inevitable que exista una selección previa; y para que dicha selección ocurra, antes debe existir una cierta mirada.

Ese modo de ver particular tiene dos vertientes. La primera es la ya descrita: aquella que viene dada por una situación de carestía, con lo que se obtiene un reciclaje de carácter *práctico*. En cambio, la segunda vertiente es más sinuosa: aquella que busca conseguir un desplazamiento en el significado del objeto, con lo que se obtiene un reciclaje de carácter *estético*. Aquí la carencia deja de ser importante, y por tanto, se hace absolutamente imprescindible una mirada única e intuitiva.

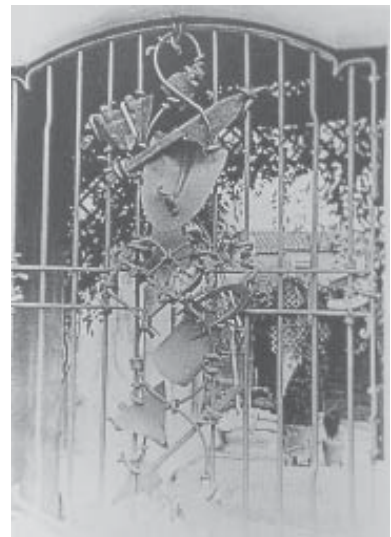
Existen numerosas anécdotas que retratan a Jujol recogiendo objetos y detritus de toda índole. Se ha hablado incluso que tenía una colección en casa de todo tipo de materiales desechados.² Pero quizá de todas ellas la que mejor sirve para ilustrar esta mirada distinta hacia cualquier objeto es este breve recuento que hace el artista Perejaume en uno de sus escritos:

Lo vemos atento, contemplando un objeto que ya identifica con otra función: aquellos arados y otras herramientas de campo que acaba de encontrar en la bodega de la Casa Negre y que ahora, por una transformación poética, presenciamos enlazadas y herbosas (...) ³

² “Su hijo ha contado en alguna ocasión cómo Jujol regresaba a casa cargado con las cosas que había ido recogiendo por el camino... Restos y desperdicios: alambres, tablones, latas, clavos, bolos, pedazos de cristal o de cerámica, cartones, trozos de cuero, botellas, muñecas rotas...” Josep Maria Jujol Jr. citado por Juan José Lahuerta; “Verbum cordis” en suplemento *Culturás – La Vanguardia*. Barcelona, 19/VI/2002. p. 21.



Rejas en un pórtico de la Casa Negre en Sant Joan Despí, 1915-1926.



Reja de la Casa Negre, 1915-1926. Herramientas enlazadas y herbosas.



Azadones (cavecs). Camp de Tarragona.



Yunques (encluses). Camp de Tarragona.

Observador atento, capaz de ver más allá del objeto mismo. Aquellas herramientas de campo son contempladas de una manera nueva, inusual, y por tanto seleccionadas dentro de una considerable cantidad de objetos posibles. La nueva visión va acompañada de un oculto mecanismo de selección. ¿Por qué Jujol selecciona estos materiales? ¿Qué relación establece con ellos que lo conduce primero a levantarlos del olvido para después –utilizándolos–, fabricar con ellos los objetos más variopintos?

Una de las más interesantes constantes que pueden encontrarse en la aproximación que ha realizado Josep Llinás hacia la obra de Jujol durante años es la idea de que Jujol reduce el significado del material *al de sus estrictas propiedades físicas, a la neutral condición de objetos esencialmente iguales*.⁴ Es conocida su famosa frase en la que se refiere a Jujol como *alguien que prestaría idéntica atención a un lingote de oro que a un ladrillo*.⁵ La imagen que reproduce Llinás repetidamente en sus artículos es a un Jujol mirando paciente y cuidadosamente cada objeto que encuentra, deteniéndose en todos los *atributos perceptivos* que tal o cual objeto presenta: su dureza, su brillo, su textura, su sonido, su forma, su color, su contraste, etc. Su recreación del momento en que Jujol se encuentra con una vajilla en la casa Bofarull no tiene desperdicio.⁶ Y viene a concluir que todos los componentes de dicha vajilla terminan por mostrarse *sólo a los sentidos*.

Aunque no lo manifieste abiertamente en su narrativa, es inevitable pensar que Llinás se refiere principalmente a atributos visuales –contraste, brillo, perfil, posición–, dejando de lado cualquier otro estímulo que no provenga del ojo. Sin embargo, además de acercarse seguramente a la verdad (no olvidemos que Jujol es un dibujante y colorista excepcional, y aunque poseedor de una sensibilidad integral no podemos dejar de asegurar que la vista *precede y prevalece* sobre cualquier otro de sus sentidos), este énfasis que Llinás otorga al acto perceptivo de Jujol consigue reforzar la idea de una mirada excepcional y peculiar. Recrear o restituir ese primer contacto que tiene con el material antes de ser utilizado –es decir, reciclado– es un acto generoso que da la importancia merecida a la

³ Perejaume es autor de una de las mejores reflexiones que se han hecho sobre el reciclaje a partir de la obra de Jujol. La cita está tomada de: Perejaume; *Ludwig Jujol. Què és el collage, sinó acostar soledats?: Luis II de Baviera, Josep Maria Jujol*. La Malgrana. Barcelona, 1989. p. 21. (traducido del catalán por el autor de la presente tesis)

⁴ Josep Llinás; “Josep Ma. Jujol, architectus. 1879-1949” en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, 163. Barcelona, 1984. pp. 98-101. Publicado después en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 22.

⁵ Josep Llinás; “Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo” en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, 2. Barcelona, IX/1986. pp. 113-116. Publicado después en el compendio de artículos: Josep Llinás; *Saques de esquina*. Ed. Pre-Textos. Girona, 2002. p. 41.

⁶ *Ibid.* pp. 39-40.

mirada de Jujol; y dar relevancia a lo que sucede antes de la manipulación –antes de que Jujol toque con las manos ese objeto– no es otra cosa sino considerar el primer paso como fundamental: la selección de objetos retroayéndose a sus propiedades físicas, reduciéndolos a lo que son, el objeto como tal, sin significado.

Este *desnudamiento* de la materia, de despojarlo de cualquier otro significado que no sean sus atributos perceptivos, ¿con qué procedimiento se puede conseguir? ¿puede lograrse de manera intencionada? Para intentar responder a estas preguntas es preciso retroceder.

¿No es acaso la mirada infantil la poseedora de estos atributos? ¿De qué estamos hablando cuando nos referimos a ver los objetos reducidos a su propia materialidad? Cuando un niño ve una vajilla por primera vez hace exactamente lo mismo que lo que narra Llinás: el niño coge una taza... *la levanta y la acerca a sus ojos para observarla de cerca: qué material más liso y brillante, qué regular es la forma del recipiente que a su vez cambia radicalmente si se ve desde arriba o si se ve a la altura de la vista...; golpea con suavidad la taza contra la superficie de la mesa y se origina un ruido sordo, apagado; lo hace a continuación contra otra taza o plato y advierte con creciente interés la diferente calidad del sonido; golpea de nuevo con más fuerza, repetidamente; la taza se rompe... se ha quedado tan sólo con el asa en la mano y ello le permite... descubrir lo sugerente y singular de su perfil.*⁷ Antes de aprender los esquemas perceptivos, antes de caer en los convencionalismos que hacen posible nuestro posterior entendimiento del mundo, todos experimentamos el mundo en su condición original, esto es, anterior a cualquier conocimiento. La relación inicial que tenemos con nuestro entorno se caracteriza por percibir las cosas tal y como son, carentes de cualquier significado. Durante esta primera experiencia el ojo va adquiriendo protagonismo y termina, muchas veces, precediendo al tacto. Esto se traduce en el desarrollo de una mirada activa, punzante, en constante estímulo.

Aunque la percepción infantil no es en absoluto citada ni tratada por Llinás en sus escritos, sí encontramos una referencia indirecta. ¿A qué se refiere si no cuando dice que Jujol, cuando mira, *lo hace con los ojos de Adán?*⁸ La figura de Adán como símbolo de esa ingenuidad, de esa mirada primigenia, carente de prejuicios, inocente.⁹



Vajilla y porrón en la torre-mirador de la Casa Bofarull, 1914 - 1931. Objetos elegidos por sus atributos perceptivos.



Mueble tocador de la Casa Bofarull, 1914 - 1931. Recuperación de la mirada infantil: movimiento inusual en los cajones.



Mueble aparador de una casa particular en Canet de Mar, 1923. Recuperación de la mirada infantil: cajón que abre de lado.

⁷ Ibid., p. 39-40.

⁸ Josep Llinás; “Jujol, una insólita capacidad para detener el tiempo”, op. cit., p. 45.

⁹ Solamente en una entrevista a Josep Llinás, realizada en su despacho el 19 de febrero del 2003, encontramos esa referencia directa a los niños: “Se trata de mirar los materiales de forma desprejuiciada, de considerar los materiales como iguales. Quizá esa mirada virgen o libre la obtiene por el tema religioso. *También tendrá que ver con la infancia.* Hay un texto de Benjamin que dice que esto de jugar con los desechos es muy de infantes... (cont.)



La mirada de Jujol se aleja de la de Gaudí en este apartado. La mirada gaudiniana viene marcada por un acumulación de conocimiento. Incluso en la ya comentada máxima gaudiniana de *volver hacia el origen de las cosas* existe implícitamente un deseo por conocer mejor, por ganar en conocimiento; el énfasis no está en recuperar una cierta inocencia en la mirada sino en hacer esa mirada más sabia. En definitiva, *plantarse cada problema desde su origen* no es lo mismo que *retrotraer el mundo a su condición original*. Lo primero es producto de un pensamiento sistemático, lo segundo es la fuente de una sensibilidad poética.

Lo que propone Jujol es un volver a ver. Recuperar el *extrañamiento*¹⁰ tan común en la percepción infantil. Ver las cosas como si las viésemos por primera vez: un arado, una reja, unos tablonos... una lámpara. La idea de *extrañamiento* nos es útil ya que termina abarcando las dos operaciones iniciales de las que venimos hablando: mirada y selección.



Sin embargo, lo que nos interesa no es la percepción infantil en sí misma, sino el momento en que ese tipo de percepción marca el inicio de una actividad creadora. La cuestión es simple: ese modo de ver cobra otra dimensión en cuanto se convierte en el detonador de un acto creativo...

La percepción infantil, gracias a su carácter inicial y a su totalidad sensorial, se convierte en la medida ideal de la experiencia estética. Lo que el niño reconoce como nuevo, porque lo ve por primera vez, también lo reconoce el adulto, porque está en él como experiencia pasada y puede volverse a recordar: el poeta que es capaz de superar el extrañamiento de la realidad y de reproducir, mediante una actividad estética consciente, el mundo en su carácter originario, devuelve a nuestra conciencia una realidad olvidada o reprimida.¹¹



Este puente que tiende Jausse entre percepción infantil y producción poética al indagar sobre el origen de la experiencia estética nos

Retablo a Santa Tecla en Casa Negra, 1917. Extrañamiento del objeto: las puertas son un velo que despiertan nuestra percepción, son un reclamo a la mirada desatendida.

⁹ (cont.) Un descampado por ejemplo, o los desechos de una obra, para los niños lo es todo”. [la referencia del libro de Benjamin resultó ser *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1974]

¹⁰ El concepto de *extrañamiento (ostranoeni)* ha sido teorizado por el formalista ruso Victor Sklovskij principalmente en su ensayo de 1917 titulado “El arte como procedimiento” (publicado en castellano como “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov, ed.; *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI. Madrid, 1970. pp. 55-70) y del que extraemos la siguiente cita: “El procedimiento de *extrañamiento*... consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez. (...) La finalidad –*de un objeto o imagen producida mediante este procedimiento*– no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de *crear una percepción particular del objeto*, crear su visión y no su reconocimiento.” [la cursiva es nuestra]

¹¹ Hans Robert Jausse; *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid, 1986. p. 43. Del original: *Ästhetische Erfahrung und Literarische*. Wilhelm Fink Verlag. Munich, 1977.

sirve para ilustrar lo que hace Jujol al recoger esos objetos olvidados. En una operación en la que el autor *conscientemente reproduce el mundo en su carácter originario... y nos devuelve esa realidad olvidada o reprimida*, se consigue que el adulto sea capaz de *volver a recordar* ese modo de ver ingenuo y carente de conocimiento. Toparnos de frente con la materialidad de las cosas renueva nuestra percepción. El eco de la máxima de Valéry –*una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo*¹²– encuentra aquí una profunda caja de resonancia.

De esta manera, por ejemplo, podemos afirmar que ningún otro arquitecto había visto el tubo Bergman de la manera en que Jujol lo hizo. Precisamente es esa mirada inocente la que funciona como detonante cuando decide utilizar este material para fabricar las lámparas de la iglesia de Santa Magdalena de Bonastre. Lo mismo puede decirse de los cajones de madera que empaquetaban las imágenes religiosas llevadas a Vistabella y que fueron utilizados para fabricar los bancos del coro de la iglesia. La mirada de Jujol que descansa en esos tablones marca el inicio de un proceso que termina con el material siendo mostrado de una manera distinta, ahora se encuentra incorporado al banco de una iglesia.

Ahora bien, existe una operación más compleja que la hasta ahora descrita. Sucede de manera simultánea y tiene que ver con un tema ya comentado: la inexistencia de jerarquías respecto a los materiales que Jujol utiliza (recordemos el lingote de oro y el ladrillo). Esa condición de considerar los materiales como *esencialmente iguales* tiene su origen en un convencimiento más profundo. Debe haber algo que de cierta manera unifique toda materia, tiene que existir algo que esté presente en cada trozo de material, cualquiera que éste sea. Tener este convencimiento y sentir esa presencia que todo lo unifica nos lleva a destruir las jerarquías.

¿Cuál puede ser el motor de esta mirada hacia las cosas? ¿Qué puede originar esa capacidad de poder ver siempre la presencia de un “algo” unificador aunque en sentido estricto ese “algo” esté ausente? En esto seremos muy breves: esta capacidad solamente puede ser producto de un acto de amor...

Todo el mundo habrá tenido la experiencia siguiente: cuando se ama a una persona, incluso cuando sólo se piensa intensamente en ella, casi no hay libro en el que no se descubra su retrato. Y hasta se presenta como protagonista o antagonista. En los relatos, novelas y cuentos reaparece en metamorfosis siempre nuevas. Y de esto se deduce: la capacidad de la fantasía es el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, *de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión*; en pocas palabras, de *considerar cada imagen como si fuera la de un abanico cerrado que sólo toma aliento al*

¹² Paul Valéry; “Introducción al método de Leonardo da Vinci, 1894” recogido en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. La balsa de Medusa – Visor. Madrid, 1987. p. 27. Del original: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Gallimard. Paris, 1957.



Lámparas en el presbiterio de la parroquia de Bonastre, 1941 - 1942. El sencillo tubo Bergman como material decorativo.



Decoración en el altillo de la Iglesia de Vistabella, 1918 - 1923. Inocencia en la mirada: objetos diversos, sin jerarquía alguna, reunificados en el templo de Dios.

desplegarse, y, en su nueva dimensión, exhibe los rasgos de la persona amada que ocultaba en su interior.¹³ [la cursiva es nuestra]

Las palabras de un enamorado Benjamin resuenan: *cada intensidad traducida en extensión... un abanico cerrado que sólo toma aliento al desplegarse*; en definitiva, una transfiguración que sólo es capaz de ver el portador de ese sentimiento. Abanicos cerrados, bulbos vegetales antes de brotar, eso es lo que son estos objetos seleccionados por Jujol. No cabe duda, nuestro autor también opera desde el amor. Solamente desde este profundo sentimiento se logra ver de esta manera. Con su mirada es capaz de visualizar la posibilidad escondida en cada objeto o material.

Es importante subrayar estos dos aspectos: primero, que este despliegue o desdoblamiento del objeto se produce por amor, y segundo, que la imagen final conseguida revela los rasgos de dicho amor.

Aunque seguramente a estas alturas ya sabemos quién encarna ese rostro amado para Jujol, a continuación retiraremos el velo.

El contenido de los objetos.

Existe un apunte interesante de Perejaume –relacionado a este desdoblamiento del objeto del que hablábamos antes–, cuando habla del *derecho de cada cosa de ser más allá de sus límites actuales, de la infinitud de cada cosa...*¹⁴ Es decir, el redimensionamiento se consigue eliminando los límites, *abrazando* todas las posibilidades. A través de esta transfiguración el objeto adquiere una nueva dimensión y se convierte en otro, uno de tantos que podría haber sido. El objeto antes de ser reciclado tiene infinitas posibilidades de conversión precisamente porque ya es contenedor de múltiples imágenes. Ese movimiento expansivo –no olvidemos la imagen del abanico abriéndose–, solamente es posible si el objeto en sí mismo ya tiene contenido. Un objeto *vacío* carece de esa potencialidad escondida.

Respecto a esto, lo primero que podemos decir es que los objetos salidos de la mano del hombre contienen en sí mismos rastros de la actividad humana que los hizo posibles. Lo que nos lleva a una primera distinción: aquélla que separa los objetos que oscurecen su origen de los objetos que no lo esconden. Es evidente que será más difícil encontrar esos *rastros de vida* en un televisor que en un bloque de adobe, o que en un trozo de tela. El hecho de que sea un producto fabricado en serie o un producto artesanal es irrelevante; lo importante es que dicho objeto nos hable de la vida contenida en

¹³ Walter Benjamin; *Dirección única*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1987. pp. 57-58. Título original: *Einbahnstrasse*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 1955.

¹⁴ Perejaume; op. cit., p. 49.

él. En ese sentido, no es ocioso pensar que los objetos del mundo rural reflejan esta condición mejor que ningunos otros. La herramienta de campo es un objeto que contiene en esencia la relación del hombre con el mundo. Al contemplar un arado fácilmente podemos imaginar la serie de pasos que dio el hombre para la invención de dicho artilugio, desde su concepción hasta su fabricación material. Lo mismo puede decirse de una hacha, de una hoz, de un molino. Son objetos que el hombre ha creado para sobrevivir, su función es básica y transparente. Nos hablan de cómo fueron creados, su contenido es la propia vida del hombre. No es casualidad que Jujol los haya elegido.

Como tampoco es casual que uno de los más ilustres defensores del trabajo artesanal del siglo XIX dedicara una de sus *siete lámparas* a la advocación de la vida, y particularmente de la vida contenida en los objetos:

(...) objetos comunes, bajo ciertas relaciones, como por su substancia, por su empleo o forma exterior, son nobles o viles *conforme a la plenitud de vida* que ellos gozan por sí mismos, o del *testimonio que ellos presentan de su acción*, como las arenas de mar, que llegan a ser grandes por el sello que llevan del movimiento de las aguas. Esto es, sobre todo, verdadero en todo objeto que lleve el sello del orden más elevado de la vida creadora, es decir, de la inteligencia humana; esto se hace noble o vil conforme a la energía que esta inteligencia ha empleado en él. (...) su dignidad y su encanto dependerán, pues, de la *expresión profunda de vida intelectual consagrada a su producción*.¹⁵ [la cursiva es nuestra]

La cantidad de vida contenida en cualquier objeto lo dignifica. El testimonio de su producción lo eleva más allá de su propia materialidad. Como sabemos, el enfoque de Ruskin va dirigido a recuperar el valor del trabajo humano puesto en los objetos. Pero esta idea *ruskiniana* nos es útil ya que conduce a una segunda cuestión importante en relación al tema que nos ocupa: mientras que Ruskin habla de la vida contenida en un objeto debido a su *producción*, nosotros aquí podemos hablar de vida contenida gracias al *uso* que ha tenido dicho objeto. Esto nos lleva a una segunda distinción: aquélla que separa el objeto nuevo del objeto usado. El uso también dignifica el objeto. En este caso la mano del hombre no sólo ha estado presente en su producción sino que también lo ha estado haciendo que dicho objeto cumpla su función. Cantidad de vida por partida doble. ¿Porqué limitar la cantidad de vida únicamente a la producción? ¿No es acaso el uso la mejor representación de nobleza? Finalmente, ¿no es acaso la mejor prueba de que el objeto ha cumplido con su razón de existir?

Objetos y piezas usadas despiertan la mirada de nuestro autor, o mejor aún, despiertan su *afecto*. Reconoce la vida contenida en estos objetos a través de su uso, y esto provoca que termine

¹⁵ John Ruskin; *Las siete lámparas de la arquitectura*. Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1997. pp. 170-171. (cap. V: "La lámpara de la Vida"). (El título original fue publicado en 1848)



Herramientas de campo. Camp de Tarragona.



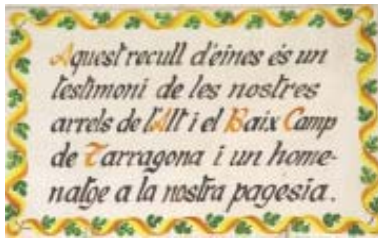
Arado. Camp de Tarragona.



Rastrillo recogedor (arpeglavellanes). Camp de Tarragona.



Tostadora de pan (torradora de pa). Camp de Tarragona.



Esta colección de herramientas es un testimonio de nuestras raíces de l'Alt y el Baix Camp de Tarragona y un homenaje a nuestra campiña. (Sr. Emili Boada, Can Boada, Barcelona)



Pico para remover la tierra y retirar las piedras de la viña (arpiocs). Camp de Tarragona.



Medallones de cerámica y piezas de vajilla recicladas. Park Güell, 1911. Objetos cotidianos y con memoria.

desarrollando una cierta cercanía hacia con ellos. Que un material haya sido ya útil para alguien otorga a dicho material cierta humanidad, lo cual Jujol no solamente agradece sino que le alegra. *Escoger una pieza usada es coger un material ya con pensamiento.*¹⁶ Para Llinás el uso se traduce en pensamiento, y es éste lo que *llena* el objeto. Considerar que los materiales usados ya tienen pensamiento no es simple retórica, es una idea fértil que comulga con la de Ruskin. Que ciertos objetos o materiales contengan pensamiento no hace sino conferirles cierta unicidad. Cualquier material que contenga algún otro atributo que pueda oscurecer dicho pensamiento es descartado ya que vacía el contenido humano. *Un material caro no tiene contenido ya que el dinero ocupa el lugar del pensamiento.*¹⁷ Sobra decir que los objetos o materiales caros no despiertan la mirada ni el afecto de Jujol.

Esta relación que hace Llinás entre uso y pensamiento marca otro punto de inflexión para el tema del contenido de los objetos. Hasta ahora hemos pasado del objeto como contenedor de vida –a través tanto de su propia producción como de su uso– al objeto como contenedor de pensamiento. Pero finalmente, aquello que lo engloba todo es la memoria. De lo que realmente estamos hablando es de la *memoria contenida en esos objetos*. Todo lo que le ha sucedido a ese objeto o material –el ser fabricado, el ser utilizado, el pensamiento depositado en él– es relevante en cuanto a *evocación de vida*. Recuperar dicha evocación es lo fundamental para Jujol, y es por eso que los objetos con memoria son los que despiertan su interés. Por una parte, la operación del reciclaje implica renovar nuestra percepción de dichos objetos –nos son mostrados de una manera nueva, distinta, nos enseña a volver a mirar–, es una *tarea didáctica*. Pero por otra, lo que está operación también propone es combatir el olvido y el desprecio al que dichos objetos están sujetos, aquí hablamos entonces, de una *labor redentora*.¹⁸

Pero además de la vida –y de la memoria– contenida en los objetos, ¿qué más encuentra la mirada de Jujol en ellos? Porque si como acabamos de decir, el pensamiento otorga cierta unicidad al objeto, ¿cómo se concilia esto con la idea de los materiales *esencialmente iguales*? ¿cómo pasamos del objeto único e irrepetible a la anulación de jerarquías?

¹⁶ Josep Llinás; conferencia sobre Jujol pronunciada en el C.O.A.C. de Barcelona el 3 de Julio del 2003, en el marco de una serie de conferencias sobre el tema de Sostenibilidad.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ En el sentido estrictamente etimológico del término, redimir significa literalmente re-coger, volver a coger. Del lat. *emere*, coger. En la obra de Jujol, la acepción cristiana que se deposita en el término redención –como liberación de culpa– simplemente no existe. En Jujol no existe un sentimiento de culpa. Y como veremos más adelante, este es uno de los aspectos que lo distinguen de Gaudí. Si hablamos de liberación, es referida a que dichos objetos se les libera del desprecio y del olvido.

Lo que finalmente sucede es que ante la inmensa diversidad de materiales y de objetos se superpone una especie de unidad. Y la unidad en esta obra es inconfundible... se trata del Dios cristiano, manifestado a través de múltiples imágenes. El amor y la devoción cristiana de Jujol hacen que vea el rostro divino en cada objeto que encuentra. Dios está presente en toda materia y por tanto cualquier material es digno de ser recogido de su olvido. Como toda materia creada por Dios, estos objetos *merecen* ser redimidos, liberados del desprecio. Vida y pensamiento humano contenidos en la materia, pero siempre considerando que dicha humanidad presente es la encarnación de *lo divino* en la Tierra.

En lo que respecta a dicha unidad, otra vez Perejaume nos recuerda que *no podemos pasar por alto la advocación religiosa de toda la obra jujoliana, hasta en aquellos edificios más alejados del hecho religioso,*¹⁹ como en una tienda de cerraduras, la reforma de una masía, o el respaldo de un banco en un parque público. Y también insiste en hay que considerar la religión como esa *capacidad de aglutinar, en una centralidad externa al propio sujeto, de ofrecerse súbdito del Gran Rey a quien Jujol sirve sin vacilaciones.*²⁰ La religión como aquello que unifica, que todo lo incluye. Esa *centralidad externa al propio sujeto* nos permite anular las jerarquías. Si toda materia ha sido creada por el *Gran Rey*, ¿porqué dar más valor a un material que a otro? Si todos los encargos de edificios le han llegado finalmente a través de *Él*, ¿porqué no incluir aclamaciones hacia *Él* en todos y cada uno de ellos? ¿Por qué habría de limitarse a los encargos religiosos? Por eso para Jujol, cada encargo –sin importar su índole– es una oportunidad de veneración.

Aquí es necesario hacer un pequeño matiz. Creo que la analogía utilizada por Perejaume no es la que mejor se ajusta para explicar la situación. No creo que pueda hablarse de súbditos y Reyes para explicar la relación de Jujol con su Dios. Y sí en cambio creo que puede hablarse de un dulce enamorado y de su amada. Como decíamos antes, la mirada de Jujol es absolutamente análoga a aquella que *cegada por amor* ve la figura del ser amado en todas partes. Lo que hace Jujol es un acto de amor, no un acto de sumisión. Contiene una calidez de la que el sumiso carece.

Evidentemente, aquí aparece la necesidad urgente de apoyarnos en un pensamiento teórico más apasionado. Un pensamiento en sintonía con ese profundo sentimiento de amor que envuelve a nuestro autor. Ese pensamiento lo encontramos encarnado en la figura de Simone Weil.²¹ Es en él donde encontramos mejor expresada toda esta serie de ideas:

¹⁹ Perejaume; op. cit., p. 41.

²⁰ Ibid.

²¹ Simone Weil (1909-1943). Pensadora francesa educada bajo el más absoluto agnosticismo que vivió una peculiar conversión partiendo de un... (cont.)



Ermita del Roser en Vallmoll, 1927. Inscripciones en el suelo del templo que responden a advocaciones religiosas y amorosas (la T de su amada Teresa siempre presente).



Sagrario para la parroquia de Guimerá, 1944.

Todos los bienes de aquí abajo, todas las bellezas, todas las verdades, *son aspectos diversos y parciales de un bien único*. En consecuencia, son bienes que ordenar. Los juegos de puzzle son una imagen de esta operación. Todo esto, visto desde el punto de vista conveniente y convenientemente unido, configura una arquitectura. Esta arquitectura permite aprehender el *bien único* y no aprehensible. Toda arquitectura es un símbolo de esto, una imagen de esto. El universo entero no es más que una gran metáfora.²² [la cursiva es nuestra]

Esta idea de unidad a la que nos hemos estado tímidamente aproximando queda aquí inmejorablemente expuesta. El mundo –que *como un puzzle*– se nos presenta fragmentado, resulta difícil de aprehender, es *nuestro punto de vista* el que tiene la capacidad de unificarlo, de contemplar ese *bien único*. La clave está en nuestra propia percepción.

Y respecto al pensamiento humano como contenido de la materia propone lo siguiente:



Sagrario para la Casa del Amparo, 1947.

La perfección que se nos propone es la unión directa del espíritu divino con la materia inerte. La materia inerte que consideramos *pensante* es una imagen perfecta (...)
Si se representa un espíritu ligado al sol, ésta es una imagen perfecta de la perfección.
Por eso este universo hecho de materia inerte es bello. Más bello que el más bello de los seres humanos.
La inercia de la materia responde a la justicia del pensamiento divino. Un pensamiento humano puede habitar la carne. *Pero si un pensamiento habita la materia inerte, no puede ser más que un pensamiento divino.*²³
[la cursiva es nuestra]

La afirmación –hecha desde la óptica cristiana– de que materia y divinidad son una misma cosa no hace sino aumentar lo que hasta ahora hemos acumulado: el objeto como contenedor de vida, de pensamiento, y ahora de Dios. Aunque Weil va más allá, y defiende que el *único* contenido que puede tener la materia inerte es la presencia de Dios. Si esto es así, es imposible por tanto que un objeto se encuentre *vacío*. Todo material tiene contenido, ya que todo material es divino. Y esto es lo que los hace *esencialmente iguales*.

Pero aún hay más. Weil habla de que la materia inerte es animada por un *soplo vital (pneuma)* venido directamente desde arriba, de



Sagrario para la parroquia de Sant Joan Despí, 1944.

²¹ (cont.) pensamiento marxista radical hacia un pensamiento de exaltación cristiana. Hay que destacar sus experiencias místicas a finales de los años 30's que despiertan en ella una vocación de *asceta*, la cual termina marcando el carácter de toda su obra teórica. Su obra fundamental, los *Cahiers*, es una serie de tratados místicos desordenados, al modo de los de Juan de la Cruz. [*Debo a Josep Llinás esta referencia, la cual me hizo explícita en varias conversaciones.]

²² Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. Trotta. Madrid, 2003. p. 41. Título original: *La connaissance surnaturelle*. Ed. Gallimard, Paris, 1950.

²³ Simone Weil; op. cit., p. 218.

los cielos. No es de extrañar entonces, que sea la figura del sol la elegida para ilustrar esta idea. Así como un *soplo vital* venido desde arriba da vida y *anima* toda materia terrenal, la energía solar es vista por Weil como metáfora perfecta de dicha *animación* divina. Y como toda verdadera animación, es considerada como algo flotante, despegado de la tierra... *la única fuerza capaz de vencer a la gravedad es la energía solar.*²⁴ Sentir la presencia de este soplo vital, estar consciente de esta conexión entre Dios y el sol, hará que el hombre entienda mejor su papel como manipulador de objetos y materia...

No podemos ir a buscar esta energía solar, debemos limitarnos a recibirla. Es ella la que desciende (...) El trabajo de un agricultor no consiste en ir a buscar la energía solar, ni siquiera en captarla, sino en *disponerla* todo de modo que las plantas capaces de asimilarla y de transmitírnosla a nosotros la reciban en las mejores condiciones posibles.²⁵ [la cursiva es nuestra]

Nuestro papel es secundario, y se basa en un *saber ver las cosas*. El acto perceptivo es el fundamental. Antes de disponer nada, hay que *saber leer la luz solar*. Ahora bien, la figura del sol también es útil para representar la anulación de jerarquías. El sol lo irradia todo indiscriminadamente, no hace distinción alguna. ¿Qué mejor ejemplo que éste para explicar una actitud carente de prejuicios, libre de jerarquías? Todo material se presenta igual ante el sol, así como todo material es tratado por igual; si hay diferencia en las reacciones producidas durante el contacto, será por las propiedades intrínsecas del material no del sol. Naturalmente, la analogía entre el sol y el concepto de *gracia divina* no tarda en aparecer: *la parábola del sembrador indica que Dios desparrama continuamente su gracia de una manera absolutamente igual sobre todos. (...) Después de esto, ¿cómo se atreven a imaginar desigualdad...?*²⁶

Para Weil ésta es precisamente la fuente para encontrar belleza en todas las cosas. Todo material es igualmente bello ya que está bañado de la misma esencia divina, está habitado por el mismo pensamiento divino... *la materia no es bella cuando obedece al hombre sino cuando obedece a Dios.*²⁷ Por tanto, el verdadero artista o está iluminado por Dios o está obediéndolo sin saberlo... *para quien se encuentra en este punto, todo sin excepción es perfectamente bello en este mundo; discierne el mecanismo de la necesidad y saborea en ella la dulzura infinita de la obediencia en todo lo que existe...*²⁸ Inmersos en esta obediencia es cuando somos



Formas vegetales realizadas con una lata de leche condensada. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

²⁴ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. Ed. Trotta. Madrid, 1995. p. 18. Título original: *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*. Ed. Gallimard, Paris, 1962.

²⁵ Ibid.

²⁶ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 220.

²⁷ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. op.cit. p. 69.

²⁸ Simone Weil; *Pensamientos desordenados*. op. cit. p. 70.



Formas vegetales realizadas con una lata de conservas. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

capaces de ver el rostro de Dios en cada fragmento del mundo. Pero esta manera de ver el mundo se adquiere, hay que aprenderla:

Como se aprende a leer, como se aprende un oficio, de la misma forma se aprende a sentir en todas las cosas, por encima de todo y casi exclusivamente, la obediencia del universo a Dios. Se trata realmente de un aprendizaje y, como todo aprendizaje, exige tiempo y esfuerzo. Para quien ha llegado al final, *no hay más diferencias entre las cosas (...)*

El que no sepa leer no verá más que diferencias; *mas para quien sepa, todas las frases serán equivalentes, puesto que su contenido es el mismo.* Para quien ha terminado el aprendizaje, *todas las cosas y acontecimientos son siempre la vibración de la misma palabra divina* infinitamente dulce.²⁹ [la cursiva es nuestra]

¿Qué es lo que permite llegar a este nivel de conciencia? Evidentemente –y como decíamos antes– el amor es fundamental. Pero no deja de ser sintomático que Weil utilice el ejemplo de aprender a leer, de aprender un lenguaje, hay algo de desciframiento de un código. Es entonces cuando podemos hablar de un actuar *por convención*. Todos sabemos que el lenguaje es convencional –quizá sea la primera convención humana–, pues bien, aquí se trata de aprender ese *otro* lenguaje...

En todo objeto al que muchos hombres se dirigen con sentimientos intensos se instala un poder. Adorar ese poder es idolatría. La adoración verdadera consiste en *contemplar el objeto como divino* por el hecho de una *convención ratificada por Dios. (...)*

Lo mismo que toda reunión de sílabas puede *por convención* ser el nombre de Dios, lo mismo todo trozo de materia puede *por convención* encerrar la presencia de Dios. Se puede así por convención pronunciar, oír, ver, tocar, comer a Dios.³⁰ [la cursiva es nuestra]

Finalmente, llegar a este punto en el que todo lo vemos igual, donde el velo que ocultaba esta realidad cae y ahora lo entendemos todo, no puede significar otra cosa sino que hemos aprendido a leer. Ahora desciframos sin problema todo lo que se nos presenta y actuamos en consecuencia. Pero no olvidemos que el impulso que ha marcado el inicio de este aprendizaje ha sido un sentimiento, lo que nos ha traído hasta aquí es producto de un amor. En toda materia vemos el rostro de Dios, toda materia es esencialmente igual, toda materia es digna de ser redimida; por tanto, nos dirigimos a todos esos objetos con amor. De la misma manera, Weil no deja de visualizar como un acto de amor la relación de Dios con los objetos de su creación. La presencia divina en toda materia inerte no hace sino comprobar el amor que Dios tiene por el mundo... *Por amor, la materia recibe la huella de la Sabiduría divina y se hace bella. Se hace bien al amar la belleza del mundo, puesto que es la marca de un intercambio de amor entre el Creador y la creación.*³¹ Este



Frutero realizado con alambres. Pieza que se conserva en el Arxiu Jujol, Els Pallaresos (Tarragona).

²⁹ Ibid.

³⁰ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 224.

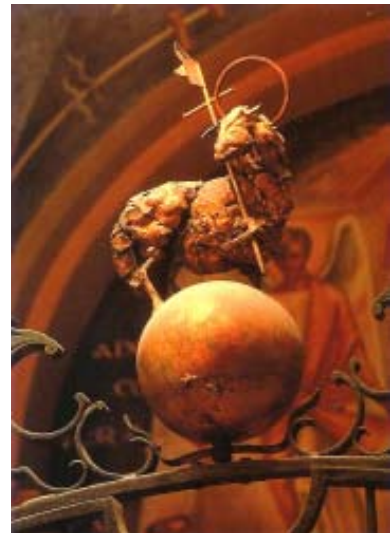
³¹ Simone Weil; *El conocimiento sobrenatural*. op.cit. p. 78.

intercambio también sucede entre aquél que ha aprendido este modo de leer el mundo y todo objeto que se encuentra en su camino.

¿Hace falta decir que Jujol opera desde esta perspectiva que acabamos de dibujar? ¿Acaso no podemos afirmar ahora que nuestro autor ha aprendido ese otro lenguaje, que ha adquirido esta capacidad de lectura, y además, que dicho aprendizaje lo ha hecho por amor? Solamente teniendo este convencimiento seremos capaces de entender sus actuaciones con objetos reciclados. ¿De qué otra forma se puede entender que trozos de chatarra y planchas de fierro sean convertidos en la figura de un cordero celestial que se alza sobre el mundo sosteniendo una cruz con una de sus patas?³² ¿Cómo entender la operación de transformar un recipiente de hojalata en la figura de un cisne de cuyo largo cuello se levanta una cruz?³³

La hojalata, la chatarra, las cajas de cartón, son convertidas en materiales de veneración y adoración para recordarnos su propio origen: que su propia existencia es un acto de amor. Ver en todo material una oportunidad es posible porque Jujol se dirige a ellos con amor. Libera del desprecio y del olvido a estos objetos buscando reinstaurar el contenido vital y divino presente en toda materia. Es decir, busca reunificarlos, busca la unidad suprema. Cegado por su amor (o quizá mejor, dotado de una visión de la que nosotros carecemos), Jujol se cree llamado a realizar esta labor redentora, a reubicar estos desperdicios en la unidad primigenia. Nos quiere hacer ver lo que él es capaz de ver. Nos quiere mostrar que unos simples contenedores cilíndricos son unos sagrarios, que unas cajas de cartón son unos capiteles, y que con trocitos de madera y lámina se puede construir una lámpara para iluminar un altar. Y que todo esto tiene inscrito el rostro de Dios.

Actuando así, desde el corazón, Jujol consigue hacer realidad aquella conocida frase de Torras i Bages³⁴ que con carácter de instrucción al trabajo artístico rezaba: *Haced con la máxima ingenuidad, con toda la perfección, tan hábilmente como sepáis, aquello que os dicte el corazón, y realizaréis el gran pensamiento y la admirable expresión de Santo Tomás: Verbum cordis.*³⁵ Esta



Cordero fabricado con hojalata en la parroquia de Constantí, 1913.



Surtidor en el Santuario de Loreto de Bráfim, 1926.

³² Figura colocada en la reja del baptisterio de la iglesia de Constantí. (1913)

³³ En la fuente del santuario de Loreto en Bráfim. (1926)

³⁴ Para profundizar en la relación que evidentemente existió entre el que fuera obispo de Vic, Josep Torras i Bages, y el círculo de Gaudí (Jujol incluido), ver: Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. Electa. Madrid, 1993. (sobretudo el capítulo dedicado a la reforma de la Catedral de Palma, pp. 224-253). También puede revisarse la relación epistolar entre Gaudí y el obispo de Vic en el compendio de escritos editado por Laura Mercader: Antoni Gaudí; *Escritos y documentos*. El Acantilado. Barcelona, 2002. pp. 272-274.

³⁵ Josep Torras i Bages; "Del Verb Artístic", en *Estètiques*. Barcelona, 1936. p. 161. Citado por Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. p. 246.



Casa Bofarull, 1914-1931. Firma del nombre de la familia en la puerta de la casa.



Detalle de la puerta de la Casa Andreu en Els Pallaresos, 1920-1927. Contacto directo con el material. Es la mano del autor la que golpea la fina lámina de cobre.



Ermita del Roser en Vallmoll, 1927. Firma del autor en el suelo del templo.

expresión en latín se refiere a la clara distinción que hacía Tomás de Aquino entre lo que es concebido por el intelecto y aquello que era expresado mediante el verbo proferido sin voz, “en el secreto del corazón”. *No podemos amar nada si no lo concebimos con la palabra del corazón (verbum cordis)*.³⁶ Es decir, el acto creativo como la expresión más profunda de amor. Esta posición anti-intelectual nos lleva a un actuar lejos de la razón y que se produce desde todo el cuerpo, como una reacción sentimental, similar a la de un enamorado. Lo que hace Jujol con estos objetos es simplemente –desde su particular modo de ver– *reaccionar* ante ellos. Si, como hemos dicho antes, ha llegado a ese punto en el que es capaz de ver lo que contienen los objetos (el rostro de Dios en toda materia). ¿De qué otra manera puede actuar ante lo que se le presenta? ¿De qué otra manera puede producirse un acto creativo desde esta perspectiva de un eterno enamorado?³⁷

Instalado dentro de esta condición, nada representa un esfuerzo. El trabajo físico no es arduo, las tareas más rutinarias se hacen estimulantes, incluso el trabajo en sí mismo pierde valor. Para el que actúa desde el corazón, no es la actividad la que se ha transfigurado, sino su percepción de la realidad. A esta idea se refiere Weil cuando habla del trabajo físico y de lo que éste afecta en nuestro propio modo de ver el mundo:

El trabajo físico constituye un contacto específico con la belleza del mundo y, en los mejores momentos, un contacto de una plenitud tal que no tiene equivalente. Para admirar realmente el universo, el artista, el hombre de ciencia, el pensador, el contemplativo, deben traspasar esa película de irrealidad que lo vela y lo convierte para la mayoría de los hombres, a lo largo de casi toda su vida, en un sueño o un decorado de teatro. Pero aunque deben, con frecuencia no pueden. Quien tiene los miembros deshechos por el esfuerzo de una jornada de trabajo, es decir, de una jornada en la que ha estado sometido a la materia, lleva en su carne como una espina la realidad del universo. La dificultad estriba para él en mirar y amar; si llega a hacerlo, ama lo real.³⁸ [la cursiva es nuestra]

Es decir, aquél que trabaja directamente con la materia tiene la ventaja de poder conseguir una especie de comunión con el mundo. El problema para él es conseguir *traspasar esa película de irrealidad*, conseguir vencer el cansancio y ver más allá de lo que el simple contacto otorga. De lo que habla Weil es de ese despertar para poder tener esa *otra visión* del mundo material. Lo único que puede generar esa posibilidad es el amor. Jujol consigue ambas cosas: tener el contacto físico con el material, y al mismo tiempo, por amor, ver su contenido. El trabajo físico es entonces un estímulo

³⁶ Tomás de Aquino; *Summa contra gentiles* IV. c.24, n.13.

³⁷ En capítulos posteriores veremos cómo, en ciertos momentos y en ciertas actuaciones, el rostro amado es ocupado por su eterna enamorada, su prima y después esposa, Teresa Gibert Mosella.

³⁸ Simone Weil; *A la espera de Dios*. Ed. Trotta. Madrid, 1993. p. 105. Título original: *Attente de Dieu*. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1966.

para mirar y amar el material con el que trabaja. Por eso es que su trabajo con objetos reciclados siempre tiene ese carácter de divertimento. No encontramos ni sufrimiento ni sacrificio en ninguna de estas piezas, más bien –y aquí mejor que nunca–, ocurre lo que habitualmente se dice de que se lo pasaba bien. Esta plenitud se la otorga el hecho de tener plena conciencia tanto de la materialidad como del contenido divino del objeto que está manipulando.

Una última cuestión antes de dejar este tema. Existe un antecedente relacionado con este modo de ver los materiales, y lo encontramos, cómo no, en la obra de Gaudí. Específicamente en la ejecución material de la cripta de la Colonia Güell, quizá la obra de Gaudí con más espíritu *jujoliano* y que no ha sido estudiada desde esta óptica. Aquí es preciso hacer la distinción entre el proyecto del templo y la ejecución material de la cripta. De hecho, hasta podría hablarse de una cierta no-correspondencia entre ambos,³⁹ pero por ahora nos enfocaremos en ésta última, que es donde ese espíritu *jujoliano* es más patente y en la que el contenido de los objetos y materiales utilizados tiene cierta relevancia.

Excluyendo el uso del *trencadís*, la construcción de la cripta se presenta como la única obra de Gaudí donde se utilizan materiales de desecho. Por una parte, Gaudí utiliza ladrillos recocidos y quemados, se dice que él mismo los escogía de aquellos que eran destinados a no utilizarse. Precisamente eran elegidos porque son ladrillos *marcados*, con huellas de su producción, y por tanto, considerados imperfectos, son desperdicio. Este contenido es contemplado por Gaudí que también ve con los ojos de un enamorado la materia y que también comparte con Jujol un programa redentor dentro de su propia obra. Nos quiere mostrar que la imperfección de estas piezas es perfecta, que toda materia es divina, y que por tanto, hay que buscar *humillar la perfección*.⁴⁰ Se eligen estos ladrillos porque contienen marcas de su origen y por lo que contienen de divino. La perfección es vista ahora por Gaudí como un pecado de soberbia, la culpa del material perfecto se redime colocando los ladrillos buenos en aparejos torpes y burdos, pero también mostrando el material imperfecto al costado del material bueno. Por otra parte, descubrimos que las rejas hexagonales que cierran las aberturas de la cripta están fabricadas con unas curiosas piezas de hierro, se trata de agujas procedentes de las máquinas de tejer de la propia fábrica que da origen a la Colonia. Agujas de telar ya inútiles, material de desecho. Con estos detritus de la misma fábrica Gaudí construye con las manos. El desperdicio industrial es útil para el hombre y es redimido gracias al trabajo manual...



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Conjunto de aberturas.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Humillación de la perfección.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. La materia imperfecta es divina.

³⁹ Sobre la consideración de que el proyecto del templo es el paradigma de la síntesis arquitectónica tan buscada por Gaudí y que la materialización de la cripta se empeña en destruir, ver: Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. pp. 219-221.

⁴⁰ Juan José Lahuerta; *Antoni Gaudí 1852-1926. Arquitectura, ideología y política*. op. cit. pp. 208-209.



...en esas piezas de las máquinas se produce no sólo la redención de un material de desecho, sino también la de la máquina misma, la de esa máquina que representa aún... el origen de todos los males del siglo, de la corrupción de las costumbres y tradiciones, de la disolución de la familia. (...) En ellas, aquellos instrumentos que habían sido medio del trabajo alienado quedan redimidos de su culpa en manos del artesano que los ha convertido, con su trabajo real, en reja: éstas transmiten un nuevo valor que las trasciende.⁴¹



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Detalle de las rejas hexagonales fabricadas con las agujas de los telares.

Es evidente que la mirada de Gaudí es capaz de ver el contenido de estos materiales y objetos, por eso los selecciona y por eso los transforma. ¿Acaso su mirada no se encuentra *afectada* por un profundo amor? ¿Acaso no actúa *desde el corazón* cuando se dirige hacia esos materiales? Ver el desperdicio de la misma manera que el más precioso de los materiales es propio de una mirada cargada de amor. Solamente así se explica que estos ladrillos de desecho sean suficientemente dignos para construir un templo, solamente así puede entenderse que unas agujas inútiles puedan transformarse en el tejido que filtra la luz al interior de la casa de Dios. Pero además de todo esto, aquí se añade la habitual oposición decimonónica entre trabajo manual e industria. Errores de la industria son transformados y re-mostrados gracias al trabajo artesanal, de esta manera estos materiales reafirman su carácter divino, muestran el rostro de Dios contenidos en ellos y que hasta ahora sólo el artista enamorado había logrado ver. Para Gaudí aquí, es la manualidad la única vía de conseguir esta revelación. Las agujas de telar contienen todo aquello que representa el mundo maquínico que les dio origen y que es preciso borrar. Los ladrillos recocidos contienen toda la intención de haber querido ser perfectos –búsqueda de perfección propia del mundo industrial– la cual es necesario humillar.



Cripta de la Colonia Güell, 1908-1914. Detalle de los ladrillos recocidos.

Toda la operación que Gaudí pone en marcha al reutilizar estas agujas de telar en desuso y estos ladrillos malhechos tiene una acusada finalidad redentora. Y es precisamente esta tan denotada finalidad la que lo aleja un poco de las actuaciones *jujolianas*. Gaudí persigue un fin, siente un intenso llamado y está en una desesperada búsqueda de *redención*, y ahora sí, entendiendo ésta desde su acepción cristiana, como liberación de culpa. En cambio, en las actuaciones de Jujol ni hay culpa, ni está presente ese exagerado deseo de cumplir con una tarea encomendada. Lo único que nos queda entonces es un acto producto de una mirada de amor. Con esto no queremos negar la relevancia y el significado que esta y otras obras de Gaudí representan para nuestro autor, es evidente que Jujol participa de todas estas operaciones llevadas a cabo en la construcción de la cripta, su propia mirada hacia la materia se nutre de todo esto. Pero mientras Gaudí parece querer evangelizar, transmitir un mensaje, Jujol en cambio, con estos objetos reciclados, simplemente se concentra en actuar.

⁴¹ Ibid.

Azar e intención.

El azar no existe. Una puerta puede golpearse, pero eso no es un azar, sino todo lo contrario, una experiencia consciente de la puerta, la puerta, la puerta, la puerta.

Kurt Schwitters.
Lieschen.

Al analizar la manera como Jujol aborda el reciclaje de objetos no podemos eludir el tema del azar. En una primera lectura de esta práctica, la idea que nos viene a la mente es que la obra resultante es así por el encuentro fortuito del artista con el material. Ya hemos hablado suficiente acerca de la selección y de cómo la mirada atenta de Jujol –aunque efectivamente selecciona– elige prácticamente cualquier cosa. Su espectro de posibilidades es muy amplio debido a la presencia divina que él ve contenida en cada objeto. Por tanto, su labor selectiva es reducida y funciona más con descartes genéricos que con detalles minúsculos (descartado el material caro, descartado el material sin alma). Aún así –y conviniendo que hay poca selección–, creo que llegados a este punto es una obviedad decir que el detonante en este tipo de actuaciones jujolianas es algo que rebasa por mucho un simple encuentro fortuito entre sujeto y objeto. Esto ya nos da una primera pista acerca de cómo iremos abordando el tema del azar: una pausada, pero firme, negación del mismo. Precisamente lo que se expresa en esa frase inicial del poema de Schwitters es, simultáneamente, una negación del azar y una afirmación de la materia, la materia.

Pero antes, empecemos por reproducir una anécdota ocurrida a Jean Arp (poeta y artista fundador del grupo Dadá en Zurich, amantes de lo fortuito) que recoge el descubrimiento del azar como herramienta en el proceso creativo. El narrador de este episodio es Hans Richter, otro miembro de dicho grupo:

En su taller de Zeltweg, Arp había trabajado largo tiempo en un dibujo. Insatisfecho, desgarró la hoja, dejando que los trozos se esparcieran por tierra. Cuando, un momento después, observó por azar los trozos que yacían en el suelo, su disposición lo sorprendió, pues traducía lo que en vano había tratado de concretar anteriormente. ¡Qué significativo, qué expresivo resultaba todo! Lo que antes no había logrado voluntariamente pese a sus esfuerzos, el azar, el movimiento de la mano y de los trozos de papel flotantes se habían encargado de conseguirlo.⁴²

Pero, ¿qué es lo verdaderamente significativo de esta anécdota? ¿le ha sucedido algo verdaderamente excepcional a esos trocitos de papel? ¿ha cambiado algo para esos minúsculos trozos de materia? La respuesta es clara, por supuesto que no. Lo único que ha cambiado, lo único significativo que ha sucedido, se encuentra

⁴² Hans Richter; *Historia del dadaísmo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973. p. 56.



Puerta en la Casa Bofarull, 1914-1931. Objetos elegidos.



Reja en la Casa Negra, 1915-1926. Objetos elegidos.

enteramente en el interior de la cabeza de Arp. Es su percepción la que ha cambiado. Ahora todo lo ve distinto, todo lo ve perfecto. Los atributos del material permanecen inmutables, tanto si han sido desgarrados o si se encuentran en una posición u otra, todo está en función del ojo de Arp. Entonces, contrariamente a lo que esta anécdota pretendía –ser un elogio al azar– lo que termina ilustrando es que el azar por sí mismo no existe. Lo que existe es la mirada atenta del autor, es ésta la que transforma al objeto y le otorga un significado.

Encontramos un hilo conductor muy sólido para dismantelar el mito del azar dentro del proceso creativo en el pensamiento de José Antonio Marina. Lo fundamental de su interesante estudio sobre la *inteligencia creadora* es que introduce el concepto de *proyecto*. Y aún más importante, afirma que un proceso de búsqueda muy particular se pone en marcha cuando nos encontramos inmersos dentro de un proyecto. Es entonces cuando sucede que la mirada se agudiza, cuando cualquier acontecimiento puede ser significativo. Lo que le sucedió a Arp tiene sentido únicamente tomando en cuenta que ya se encontraba inmerso en una búsqueda constante y que por tanto ya tenía el olfato afinado, con todos los sentidos a flor de piel deseosos de encontrar la pieza que falta. Ese *reconocimiento súbito* de algo – una pieza, un material de trabajo –, solamente es posible admitiendo que antes existía *un esquema de búsqueda activado, y que era capaz de reconocer. De la misma manera que los esquemas perceptivos reconocen dando un significado, así también sucede con los esquemas de búsqueda. El material está al alcance de todos pero sólo puede reconocerlo quien posea los sistemas de extracción necesarios.*⁴³ Esos sistemas de extracción vienen determinados por el proyecto que estemos llevando a cabo en ese momento. Es decir, tendremos una percepción muy distinta de las cosas si estamos escribiendo una novela, realizando un viaje o construyendo una casa. Nuestra mirada sería distinta ya que encontraría estímulo en cosas muy distintas. Tomando como ejemplo el proyecto de escalar una montaña Marina hace la siguiente descripción:

La cumbre que lejana me llama se ha convertido en rectora de mis actos porque yo le he concedido ese papel. Desde su encumbrado horizonte dirijo mi comportamiento... *El régimen de mi vida mental se ha alterado por completo. Ahora percibo significados que habían estado ocultos, las rocas responden a mis preguntas, una insignificante fisura se vuelve significativa y la ladera de la montaña muestra una locuacidad magnífica. Así suceden las cosas: mis proyectos transfiguran mis operaciones mentales, las cuales transforman, enriquecen y amplían la realidad...*⁴⁴
[la cursiva es nuestra]

Que las rocas, las fisuras, y una montaña completa nos “hablen” no es otra cosa que una derivación de nuestra actividad; la cual, termina produciendo este curioso fenómeno perceptivo. Es en

⁴³ José Antonio Marina; *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama. Barcelona, 1993. p. 182.

⁴⁴ José Antonio Marina; op. cit., p. 150.

función de lo que estamos haciendo que requerimos cierta información. El escalador necesita información de la montaña, activa su sistema de búsqueda, y la encuentra; va llenando los espacios en blanco que necesita completar para realizar su proyecto. De la misma manera, en un acto creativo, es la mirada del autor es la que “llena” esos espacios vacíos.

La información vacía es el indicio de algo ausente, que se sabrá reconocer si aparece... Sabemos y no sabemos la palabra que queremos decir. Conocemos su vaciado y cómo deberá ser el término que venga a llenarlo. Este hueco nos permite dos tipos de operaciones: rechazar los ensayos equivocados y reconocer la palabra cuando aparece. Esta misma dualidad de planos, en el que se conoce y se ignora... es una característica de la actividad artística. Como estudió Bergson, la tarea creadora es el paso del esquema vacío a la intuición.⁴⁵

Pero para tener ese vacío hace falta algo sólido que lo enmarque, que lo defina como un hueco a ser llenado, y eso no es otra cosa que el proyecto. Por ejemplo, el artista enuncia y mantiene vigente el proyecto de construir unas rejas para cerrar la entrada al patio de una antigua masía, encuentra algunas herramientas de campo viejas y desvencijadas tiradas en el patio y otras dentro del almacén, esos objetos inútiles y casuales adquieren un significado preciso, sugerente, al ser contemplados *desde el proyecto*. Ahora bien, que esos objetos sean el comienzo de una reja es una posibilidad que ha de ser inventada por el autor. Pero en todo este proceso no hay azar. En caso de que el proyecto hubiese sido otro, esos fierros viejos no hubiesen despertado ningún interés o hubiesen sugerido algo distinto, como por ejemplo, ser vendidos como chatarra. Encontrarnos enmarcados dentro de un proyecto elimina el azar y enfoca nuestra mirada.

Pero Marina va más allá, y termina por afirmar que ésta es la única manera de ver del ser humano. Que siempre hay intencionalidad en nuestra mirada e insiste en que *esa mirada pura, que se limitaría a reflejar lo que hay, no existe*.⁴⁶ No hay contemplación inocente. Ni siquiera la observación científica –que pretende ser la más objetiva– se escapa de estar condicionada, es el tipo de preguntas que se hace el científico las que determinan la mirada. Y es que, según Marina, la simple percepción no es suficiente para tranquilizar la mente humana, en nuestro innato deseo de aprehender la realidad, siempre queremos comprender, deseamos saber más.

Finalmente, encontramos una referencia aún más sólida y que fundamenta la propuesta de Marina en el pensamiento de Henri Bergson. El azar para Bergson es indisoluble de la idea de *intencionalidad*. Azar e intención van estrechamente ligados. El azar solo existe cuando contiene algún tipo de *significación humana*. Bergson pone de manifiesto la primitiva obstinación de admitir que nada es fortuito, y expone diversos ejemplos de la creencia de



Figura alada de San Miguel que corona la torre de la Casa Bofarull, 1914-1931. El encuentro con los objetos que la componen no es fortuito, responde al proyecto de fabricar esta figura.

⁴⁵ José Antonio Marina; op. cit., p. 178.

⁴⁶ José Antonio Marina; op. cit., p. 38.



Sagrario para la parroquia de Bonastre, 1944. El contenedor cilíndrico y los angelitos son encontrados debido al motor de búsqueda encendido por el autor.

las tribus primitivas en motivos sobrenaturales: embrujamientos, espíritus malignos, maleficios, etc. Siempre hay algo detrás de un acontecimiento. Bergson al preguntarse por el azar expone el siguiente ejemplo:

Una enorme teja, arrancada por el viento, cae y mata a un transeúnte. Decimos que se trata del azar. ¿Lo diríamos si simplemente la teja se hubiera roto contra el suelo? Tal vez, pero porque entonces pensaríamos vagamente en un hombre que habría podido encontrarse ahí, o porque, por una u otra razón, ese punto concreto de la acera nos interesaba de un modo particular, de suerte que la teja parece haberlo elegido para caer en él. En ambos casos no aparece el azar más que porque está en juego un *interés humano* y porque las cosas han ocurrido como si se hubiera tomado al hombre en consideración, ya sea para prestarle algún servicio o, más bien, con la intención de perjudicarlo. *No penséis más que en el viento que arranca la teja, en la teja que cae sobre la acera, en el choque de la teja con el suelo, y no veréis más que un mecanismo: el azar se desvanece.* Para que intervenga es preciso que el efecto posea una *significación humana* y esta significación recaiga sobre la causa y le preste un tinte, por así decir, de humanidad. *El azar es, pues, el mecanismo, comportándose como si tuviera una intención.*⁴⁷ [la cursiva es nuestra]

Comenzamos hablando de encuentros fortuitos y terminamos hablando de mecanismos e intenciones. En lo que Bergson nos ilumina es en diferenciar esta noción de un azar *intencionado*, sujeto a su significación humana, de una idea de azar ajeno a la mirada del ser humano. Incluso descarta por completo la existencia de este último. Hablar de azar fuera de la conciencia humana no tiene sentido, no existe otra manera de entender el azar si no es desde nuestra propia óptica, somos nosotros los que cargamos de intención los acontecimientos fortuitos. Como dice Bergson, si nos encontramos de pronto con cualquier objeto podemos rastrear perfectamente el mecanismo que hizo posible posarlo ante nuestra mirada; o como alternativa, podemos otorgar un significado ajeno a dicho mecanismo para explicar el porqué este objeto está ante nosotros y darlo por verdadero (creencias religiosas, fenómenos sobrenaturales, destinos divinos, etc.). Es nuestro anhelo por comprender lo que va repartiendo significado e intenciones. Insistiendo en el tema del proyecto: es éste el que llena de intención cualquier objeto o acontecimiento con el que nos cruzamos. El tener conciencia de lo que buscamos orienta y dirige nuestra mirada. Por eso se equivoca Perejaume al hablar de una *incorporación consciente del azar* cuando se refiere a estas operaciones jujolianas con objetos reciclados.⁴⁸ Hablar de azar es reconocer que siempre hay conciencia, que siempre hay intencionalidad. Solamente de esta manera, se justifica mencionar el azar al hablar del proceso creativo de una obra. Pero otra cosa muy distinta es hablar del azar como una técnica más en la elaboración de la obra, esto sí que es pura

⁴⁷ Henri Bergson; *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Ed. Tecnos. Madrid, 1996. p. 185. Título original: *Les deux sources de la morale et de la religion*. París, 1932.

⁴⁸ Perejaume; op. cit. p.21.

retórica. El azar no tiene nada técnica, es una simple convención humana para llenar de intención un misterioso mecanismo que permanece inmutable *ante y a pesar de* todos nosotros.

Con todo esto de fondo, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que los encuentros de Jujol con esos objetos no contienen nada de azaroso. Es evidente que Jujol ve detrás de ellos una intención. Una intención divina. Dios los ha puesto en su camino para ser transformados por sus manos. Los ha puesto en su camino para ser recogidos. Obviamente, Jujol mismo no cree en el azar.

Al estar terminando las obras en la iglesia de Vistabella, nuestro autor contempla las diversas cajas donde venían empaquetadas tanto las figuras de los santos como los recambios de la sierra utilizada para cortar el alabastro con que se cerraron las aberturas. Desmiembra las cajas y separa los tabloncillos. Selecciona aquellos que le pueden ser útiles para su proyecto, y con ellos, fabrica el banco para el coro de la iglesia. Todo esto quizá en una tarde.

Pero encontramos más cosas en esta diminuta iglesia. En otro momento, Jujol encuentra unos recortes de cartón, algunos alambres, trozos de madera casi podrida, y unas latas vacías de leche condensada. Abre las latas, extiende la plancha de lámina, coge los trozos de madera y de cartón, con el alambre, algunos clavos, unas pinzas y un martillo, va ensamblando cada material hasta dar forma a lo que sería una lámpara para iluminar uno de los rincones del modesto templo.

Con cartón, madera, cuero y un trozo de cuerda, fabrica el escudo del pontífice del Sagrado Corazón de Vistabella. Utilizando trozos de madera como materia prima, también va esculpiendo diversas decoraciones relacionadas con el Sagrado Corazón: lanzas, llamas, corazones, etc. Lo que no cabe duda, es que durante esos días Jujol traía en mente todos estos aspectos decorativos y elementos accesorios del templo que tanto conocía. Tanto el proyecto *–decorar el templo–* como su particular visión cristiana, es lo que le permite ver unos candelabros al contemplar unos simples bolos entonces típicos en los juegos infantiles. ¿Dónde habrá encontrado esos bolos que después utiliza para fabricar los candelabros de la iglesia? ¿Quizá los habrá tomado de alguno de los niños del pueblo?

Todos esos encuentros no son fortuitos, están llenos de significado. Visualizar estas piezas ya terminadas al contemplar cada uno de los objetos y materiales por separado solamente es posible si se tiene en mente un proyecto. Y solamente es posible si se posee un modo de ver excepcional. Aquí regresamos para incidir otra vez en la importancia de la mirada.



Lámpara de la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.



Escudo del Sagrado Corazón de Vistabella, 1918-1923.



Candelabros para la Iglesia de Vistabella, 1918-1923.

Intuición y metáfora.

Ya hemos utilizado en numerosas ocasiones el adjetivo de *intuitivo* al referirnos a Jujol. Pero detengámonos un momento en este término: intuir tiene su origen en el latín *intueri*, que significa literalmente ver o mirar. *La intuición sería una visión de la mente, con todo lo que supone de inmediato, de instantáneo, de simple...*⁴⁹ Curiosamente, encontramos en la etimología lo que estábamos buscando, el término se encuentra intrínsecamente ligado al concepto de visión; intuir no es otra cosa que ver, ver más allá de los límites impuestos. Por su parte, Ferrater Mora nos confirma este indudable vínculo entre intuir y mirar al definir la intuición como *la visión directa e inmediata de una realidad...* y establece como *condición para que haya intuición... que no haya elementos intermediarios que se interpongan en tal "visión directa"*.⁵⁰ Es decir, la inmediatez del acto intuitivo implica un contacto directo entre sujeto y objeto (o fenómeno) de estudio. No podemos intuir algo a través de un tercero. Otra referencia obligada al hablar de intuición es, de nuevo, Henri Bergson. Para quien *la intuición es aquel modo de conocimiento que, en oposición al pensamiento, capta la realidad verdadera, la interioridad, la duración, la continuidad... mientras el pensamiento roza lo externo, convierte lo continuo en fragmentos separados, analiza y descompone, la intuición se dirige al devenir; se instala en el corazón de lo real.*⁵¹ Esto también es importante: distinguir la intuición del pensamiento, de la razón. La intuición *se opone al conocimiento conceptual, que no es intuitivo, sino discursivo.*⁵² Y como dice Bergson, también se opone al *análisis*, que fragmenta y descompone, mientras que la intuición unifica y relaciona. Creo que no pecamos de redundantes, si afirmamos que la mente de Jujol es más intuitiva que analítica. Además esto viene a relacionarse con su visión religiosa: no olvidemos que aunque no lo parezca, la totalidad de esta obra busca la unidad. La unidad representada por Dios.

Intuir entonces, es poner en contacto una realidad con otra que –aunque no necesariamente comprendida– ha sido por mucho tiempo percibida. La trayectoria de un guijarro lanzado hacia un lago se intuye después de ver muchos lanzamientos. El comportamiento de la madera al momento de tallarla se intuye después de haber tallado muchos tablones. Aunque no comprendamos, intuimos. La intuición es producto de una revelación mental, y nuestra mente se nutre con cada nueva percepción, con cada nueva experiencia. Es decir, que la capacidad para intuir depende de la riqueza de nuestra propia percepción y de nuestra propia experiencia.

⁴⁹ André Comte-Sponville; *Diccionario filosófico*. Paidós. Barcelona, 2003. p. 292.

⁵⁰ José Ferrater Mora; *Diccionario de Filosofía abreviado*. Edhasa. Barcelona, 1976. p. 205.

⁵¹ José Ferrater Mora; op. cit., p. 206.

⁵² André Comte-Sponville; op. cit., p. 293.

Si intuir es relacionar dos realidades distintas, el mecanismo natural de la intuición no puede ser otro que el de *la metáfora*. Y si como hemos dicho, Jujol es capaz de tener esa visión de ambas realidades juntas, tendremos que explicar cómo termina materializando esas personales visiones.

Tomemos como primer ejemplo la casa Bofarull, con un contenido abundante de objetos reciclados. El primero y más común de todos: los objetos colocados en la cubierta de la torre. Es verdad, como dice Llinás, que Jujol los elige por sus propiedades físicas. Los desnuda de su utilidad y de cualquier significado que puedan llegar a tener, con la excepción de que son materia divina. Pero después, no se puede negar que a estos objetos les aplica una intención metafórica. Está claro que en estas actuaciones hay un juego intencionado de ligar la casa con el lugar a través de la metáfora. El enclave de esta casa es fantástico, casi mágico, y Jujol quiso hacer una celebración del mismo. Encontramos en la viña, el principal motivo de dicha celebración. El porrón se relaciona con lo que produce la tierra del lugar, su vino, y que por la posición del mismo, parece indicar un eterno derrame del caldo sagrado hacia la casa; a su vez, la lluvia capturada por el plato colocado hacia el cielo se relaciona con los viñedos vecinos que también han sido regados, si el plato está lleno, la tierra está húmeda. ¿Cómo se puede hablar de *ausencia de significado*⁵³ cuando nos topamos de frente con todo este despliegue metafórico? La respuesta es simple, en realidad siempre se mantiene algo del contenido original –su memoria, su uso– cuando éste tiene potencial metafórico. En este sentido, volvemos a la labor selectiva de Jujol: elige objetos con mayor potencial como metáfora –un porrón, unas herramientas rurales– cuando así se requiere. De esta manera, la cantidad de vida manifestada a través de la memoria del propio objeto –su contenido– se convierte en el asidero desde donde nuestro autor sujeta la metáfora.

Ahora bien, hemos dicho antes “cuando así se requiere”, ¿y cuando no, qué sucede? Ya mencionamos al inicio del capítulo el reciclaje de carácter práctico. En estos casos no hay metáfora. Se trata simplemente de valorar un material y reutilizarlo como soporte físico. Este es el caso por ejemplo, de los pilares de fundición reutilizados en la galería del Teatro del Patronato Obrero, los cuales fueron recogidos de la anterior casa existente en el solar que fue parcialmente demolida para la construcción del teatro. Otro ejemplo son los somieres abandonados que Jujol encuentra cercanos al terreno del Santuario de Montserrat en Montferri. Los cuales reutiliza como armado para construir la valla de cerramiento del recinto. Y por supuesto, el mejor ejemplo de este tipo de reciclaje no metafórico, es la habitual práctica *jujoliana* de utilizar todo tipo de trozos de papel para dibujar; a veces realizando verdaderos



Casa Bofarull, 1914-1931. La celebración del lugar a través de la metáfora.



Teatro del Patronat Obrer, 1908. Instalación de uno de los pilares reutilizados.



Muro fabricado con somieres en el Santuario de Montserrat en Montferri, 1926-1930.

⁵³ Josep Llinás; “Josep Ma. Jujol, architectus. 1879-1949”. op. cit., pp. 98-101.



Casa Bofarull, 1914-1931. Vínculo con los viñedos a través de herramientas recicladas.



Casa Bofarull, 1914-1931. Detalle de una de las bisagras de la puerta principal.

collages para conseguir una mayor superficie de dibujo. Pero de todo esto nos ocuparemos en otro capítulo dedicado al dibujo.

Aún así, este tipo de reciclaje no nos debe confundir. Considerando todo lo hasta ahora expuesto, es evidente que la habitual falta de recursos –considerada a veces como motivo inicial del reciclaje– es meramente anecdótica. Este aspecto *no* está en el origen del mecanismo creador que Jujol pone en marcha. Sería absurdo justificar esta práctica del reciclaje a través de una carencia material o económica. El reciclaje práctico, aunque presente en toda la obra de Jujol, ni fundamenta, ni puede considerarse origen, del tipo de reciclaje metafórico que nos ocupa ahora.

Pero volvamos a la casa Bofarull, Jujol encuentra y selecciona algunas herramientas de campo para fabricar la reja que cierra la única abertura del patio hacia el exterior: un triángulo que permite la conexión visual con los viñedos. Las herramientas utilizadas para cultivar la viña son mostradas y homenajeadas de esta original manera. Se convierten en filtro de nuestra mirada hacia el lugar; a través de ellas, vemos su origen, vemos su uso, vemos su carácter divino. El peso de la metáfora es aquí más que ostensible. Estas herramientas nunca borran su memoria. Luego también las encontramos convertidas en bisagras en las puertas del acceso principal. Hierros que provienen del campo, del propio origen del pueblo, sostienen el umbral y dan paso al interior de la casa.

Todo esto se enriquece cuando descubrimos que muchos de estos objetos finalmente no tienen otra razón de ser que la de transmitir estos pequeños pero intensos mensajes. Es verdad que esos hierros como bisagras tienen utilidad, lo mismo sucede cuando son reutilizados para las rejas, pero hay casos en los que esto no es así. Perejaume refiriéndose al famoso porrón habla de *la contemplación del objeto sin ninguna otra función que la de sustentar la metáfora, sin ninguna otra función que la de extender el edificio*.⁵⁴ Qué idea más fértil: la existencia del objeto con el único objetivo de sustentar la metáfora. ¿Hay alguna función más noble que ésta? En un movimiento expansivo, la metáfora extiende la obra más allá de sus límites físicos. *El objeto que se vuelve inútil como tal, contrario a la academia y al anonimato mecanicista...*⁵⁵ La propia inutilidad también como metáfora. Esta vajilla colocada en esa torre, es un elogio al material inútil.

En la escalera principal de la casa Negre, Jujol utiliza unas cajas de cartón –quizá de zapatos– como capiteles simbólicos que sostienen la cúpula en espiral que cubre la escalera. Evidentemente, estas cajas no tienen ninguna función estructural. Lo único que sustentan es la metáfora. Pequeños gestos que simbolizan una convención arquitectónica: el capitel, pieza necesaria como símbolo de

⁵⁴ Perejaume; op. cit. pp. 49-50.

⁵⁵ Ibid.

estabilidad. Pero las cajas están vacíos, el capitel es hueco, ¡cuánta mentira! Y todavía más, al llegar al desván descubrimos que toda la cúpula es una mentira. Ni hay estructura, ni es una cubierta, no es ni siquiera un manto que separa interior y exterior. En el desván, sobre la “cúpula”, encontramos la gran cubierta de la casa. Impulsados por el espíritu del descrédito, comprobamos que todo este elemento que cubre la escalera es escenográfico. Efectivamente lo es, y no se trata de otra cosa que de una *puesta en escena* de un ascenso celestial. En lugar de tener una cubierta, una estructura, una arquitectura, lo que tenemos es una gran metáfora. Jujol construye con cartón piedra, pero reproduce en esta escalera la experiencia de acercarse a Dios. El afortunado habitante tendrá una experiencia cargada de significado cada vez que suba por la escalera de su casa, con el encomiable añadido de que la repetirá cada día. Y estos capiteles tan inútiles como tales, son así llevados a jugar el papel más importante de su existencia.

Un último ejemplo es la iglesia de Santa Magdalena de Bonastre, donde Jujol convierte un contenedor industrial cilíndrico –que recuerda a las sulfatadoras que utilizaban entonces los agricultores para combatir las plagas en los cultivos–, en un sagrario. Esta operación ha desatado todo tipo de interpretaciones, lo cual no hace sino confirmar su riqueza como metáfora. Hay incluso quien ha relacionado la forma de este sagrario con la forma de las bombas que cayeron durante la guerra civil.⁵⁶ Pero también hay quien ha visto este sagrario como una bombona de butano. Esto precisamente fue lo que sucedió en el pueblo, provocando la indignación de los feligreses que terminó por marcar el destino del humilde objeto, siendo sustituido por un sagrario “de serie” más acorde a la idea de sagrario que compartían los habitantes de Bonastre. Aquellos fieles no entendieron nada. La operación metafórica que nos habla de la redención de toda materia no fue descifrada, y por tanto, el objeto siendo malinterpretado como insultante fue recluido en uno de los almacenes del templo donde se quedó hasta hace poco.

Todos estos ejemplos no son sino comprobaciones de cómo el valor metafórico sobrepasa por mucho cualquier otro atributo del objeto; más que su función, más que cualquier estética, el objeto despierta iras o pasiones según la lectura que se haga del mismo. El peso de la metáfora, de la extensión del objeto, es lo más valioso de estas operaciones de reciclaje.



Capiteles de cartón sostienen la cubierta de la escalera de la Casa Negra, 1915-1926.



Desván de la Casa Negra, 1915-1926. Se descubren las cúpulas falsas de la escalera y del oratorio.



Sagrario para la parroquia de Bonastre, 1944.

⁵⁶ Juan José Lahuerta; “Verbum cordis”. op. cit., p. 21.