

Artículo [ES]

Barcelona preolímpica como laberinto: producción del espacio y crítica social en *El laberinto griego* de Manuel Vázquez Montalbán

Pre-Olympic Barcelona as a Labyrinth: spatial production and social critique in Manuel Vázquez Montalbán's The Greek Labyrinth

Yizhou Tang^a

^aFacultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

RESUMEN

Este artículo analiza *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán en el contexto de la Barcelona preolímpica y del proceso de transformación urbana asociado a la olimpificación. Partiendo de las aportaciones de José Colmeiro, el estudio aborda la novela desde una perspectiva interdisciplinaria que combina la teoría de la producción del espacio y los estudios sobre la posmodernidad urbana. A través del análisis de la estructura de la búsqueda del detective y de la representación de los espacios urbanos, se examina cómo la ciudad deja de funcionar como un mero escenario para convertirse en un dispositivo simbólico que articula la experiencia del sujeto. Se demuestra que la novela configura Barcelona como un espacio laberíntico caracterizado por la inestabilidad del significado y la transformación funcional de sus lugares. Esta metamorfosis espacial afecta directamente al protagonista, cuya experiencia urbana se traduce en una sensación de desorientación y desarraigo, vinculada a la lógica del capitalismo tardío y a la mercantilización del espacio.

Palabras clave: Barcelona preolímpica, posmodernidad; espacio urbano, geocrítica, Manuel Vázquez Montalbán, novela policiaca

ABSTRACT

This article analyses *The Greek Labyrinth* (1991) by Manuel Vázquez Montalbán within the context of pre-Olympic Barcelona and the process of urban transformation associated with Olympic-driven redevelopment. Drawing on the contributions of José Colmeiro, the study approaches the novel from a spatial perspective that combines the theory of the production of space with studies of urban postmodernity. Through an analysis of the detective's quest structure and the representation of urban spaces, the article examines how the city ceases to function as a mere backdrop and instead becomes a symbolic device that articulates the subject's experience. It argues that the novel constructs Barcelona as a labyrinthine space characterized by unstable meanings and the functional transformation of its sites. This spatial metamorphosis directly affects the protagonist, whose urban experience is marked by a sense of disorientation and rootlessness, linked to the logic of late capitalism and the commodification of space.

Keywords: pre-Olympic Barcelona, postmodernity, urban space, geocriticism, Manuel Vázquez Montalbán, detective fiction

Recibido: mayo 2026. **Aceptado:** agosto 2026

Autores: Yizhou Tang, doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid, ORCID: 0009-0005-8434-3936

Correspondencia: Yizhou Tang, yizhouta@ucm.es; **Editor:** Ordóñez Huerta, M. Z.

1. Introducción

Como una de las novelas policíacas de la saga Pepe Carvalho, *El laberinto griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán forma parte de las obras que José Colmeiro incluye dentro de lo que denomina «el proceso de olimpificación de Barcelona» (Colmeiro, 2013). Vázquez Montalbán utiliza los Juegos Olímpicos de Barcelona como telón de fondo de una historia en la que se pone de relieve «una posmodernidad asentada sobre la especulación urbanística, el espectáculo de la imagen y el consumo global» (Colmeiro, 2013). A pesar de su importancia en la saga detectivesca, esta novela ha sido poco estudiada en el ámbito académico español y no existen trabajos específicamente dedicados a ella. En este sentido, el presente análisis pretende cubrir este vacío en la investigación dentro de los estudios sobre la narrativa de Vázquez Montalbán, situando la obra en el contexto de la Barcelona preolímpica y de las transformaciones urbanas que la acompañaron.

En este trabajo se analizará cómo, a través de la acción de búsqueda, el autor no solo muestra los paisajes del trayecto —es decir, la evolución del espacio urbano de Barcelona durante los procesos preparativos para los Juegos Olímpicos—, sino también la manera en que el sujeto buscador experimenta y representa dicho espacio. De este modo, el espacio urbano deja de ser un simple escenario para convertirse en un dispositivo simbólico que refleja la condición emocional y existencial del detective. El resultado de la búsqueda conduce el espacio narrativo desde lo concreto hacia lo abstracto, de modo que el individuo pasa del laberinto real al laberinto imaginario.

Los estudios literarios del género policiaco prestan mucha atención al enfoque de los espacios, ya que en la narrativa contemporánea el crimen suele situarse en la ciudad:

En cuanto a la novela criminal, desde sus orígenes está ligada al espacio urbano, pues la obra fundacional, The Murders in the Rue Morgue, está ambientada en París. Desde entonces, el género se ha caracterizado por ser eminentemente urbano, a pesar de que algunas de las grandes obras y otras novelas del tipo whodunit —situadas estas últimas generalmente en espacios cerrados, para poder limitar el número de sospechosos y poder establecer un juego de deducción con el lector— hayan sido ambientadas en entornos rurales (Rivero Grandoso, 2016).

Sin embargo, este estudio no se limita a un análisis detallado de las descripciones de los distintos espacios novelísticos, sino que parte de una característica propia de la serie de Pepe Carvalho: la preocupación constante del detective por su ciudad natal, Barcelona. Sostenemos que, a través de la representación espacial de Barcelona, Vázquez Montalbán intenta ofrecer su propia memoria del pasado, una misión señalada por José Colmeiro, quien explica que «la novela de Vázquez Montalbán no se concentra así pues en la simple plasmación directa de la realidad empírica, sino que quiere construir un mundo narrativo alternativo a partir precisamente de la desmitificación de la realidad» (Colmeiro, 2013).

Precisamente, en *El laberinto griego*, el laberinto —metáfora de origen griego— ya no se presenta como un mero símbolo abstracto, sino como una estructura narrativa y experiencial. De acuerdo con la tradición carvalhiana, esta especulación y este espectáculo urbanos se articulan a través de una búsqueda de un griego desaparecido. Carvalho se adentra en un supuesto «laberinto», una zona de almacenes que tanto el lector como el detective van descubriendo a lo largo de la historia. La novela narra la aventura de tres personajes que emprenden la búsqueda de un joven griego supuestamente escondido en algún rincón de Barcelona. Los tres personajes principales son Carvalho, el detective; Claire Delma, personaje que aparece anteriormente en *Los pájaros de Bangkok* (1983); y Georges Lebrun, vecino de esta. Claire Delma, aprovechando su viaje a Barcelona, le pide al detective que localice a su expareja, Alekos, el griego. Según la información proporcionada por los padres del joven, su hijo se encuentra en Barcelona y les escribe de vez en cuando. La desaparición no se debe a la violencia, sino a una decisión voluntaria. La novela carece de un asesino propiamente dicho, como es típico en las novelas policíacas; el cadáver que aparece al final no remite a un crimen, sino a una tragedia, y el único enigma que queda por resolver es el paradero del joven griego.

A diferencia de los estudios previos sobre las novelas de la saga, en este trabajo se observa que *El laberinto griego* carece de intrigas complejas y de asesinatos, se aparta de las convenciones de la novela policiaca y se convierte en una novela de aventuras, cuya trama se centra en la búsqueda. Aunque, simultáneamente, el detective realiza otra misión relacionada con delitos de drogas, esta segunda línea narrativa funciona más bien como un pastiche de la novela negra, sin constituir el eje principal de la obra. Por lo tanto, el estudio se centra exclusivamente en la representación del espacio. A partir de dicho planteamiento, el estudio se centra en los espacios urbanos representados en la narración desde una perspectiva interdisciplinaria, retomando la idea propuesta por José Colmeiro, quien considera la novela negra de Vázquez Montalbán como «una investigación de la especulación urbanística franquista y de la construcción de la marginalidad urbana» (Colmeiro, 2013). No obstante, el presente trabajo desplaza el foco de atención hacia la estructura narrativa de la búsqueda y la experiencia espacial del detective. En este sentido, se sostiene que la configuración laberíntica del espacio no constituye únicamente un reflejo de las transformaciones urbanas de la Barcelona preolímpica, sino también el mecanismo narrativo mediante el cual la novela articula su crítica social. Desde esta perspectiva, el análisis amplía las interpretaciones existentes al mostrar cómo la producción del espacio se integra en la propia estructura narrativa de *El laberinto griego*.

En primer lugar, se analizarán los espacios representados en la novela, con especial atención a la metáfora del laberinto. Posteriormente, se recurrirá a las teorías espaciales de críticos como Fredric Jameson y Henri Lefebvre para explicar la influencia de las transformaciones del espacio urbano en la narrativa. Al mismo tiempo, será necesario observar estos espacios a escala micro, interpretándolos a partir de las experiencias individuales —el espacio percibido—. No obstante, no debe olvidarse que los espacios de la novela se intercalan con los espacios de representación, donde la producción artística puede transformar la percepción del espacio real. Solo mediante la articulación de la tríada conceptual de Henri Lefebvre es posible aproximarse a esa realidad total a la que aspiran Lefebvre y otros teóricos del espacio social.

2. Producción del espacio a través del texto: el laberinto preolímpico

En *La producción del espacio* (1991), Henri Lefebvre sostiene que cada sociedad produce su propio espacio social, en el que se reproducen tanto las relaciones sociales como las relaciones de producción (Lefebvre, 2013, p. 90). El espacio no constituye un simple escenario físico, sino una construcción social en la que se materializan las relaciones de poder, visibles en la arquitectura, los monumentos y las formas urbanas. Para explicar esta producción del espacio, Lefebvre propone una tríada conceptual compuesta por tres dimensiones: la práctica espacial (espacio percibido), las representaciones del espacio (espacio concebido) y los espacios de representación (espacio vivido) (Lefebvre, 2013). Los tres elementos de la tríada —la práctica espacial, las representaciones del espacio y los espacios de representación— corresponden a tres modos de ser y de aprehender el espacio: lo percibido, lo concebido y lo vivido (Lefebvre, 2013). Estas tres dimensiones permiten analizar cómo el espacio urbano es simultáneamente experimentado en la vida cotidiana, planificado por instituciones y cargado de significados simbólicos. Desde esta perspectiva, el espacio aparece como una forma social dinámica que estructura tanto la experiencia individual como la organización colectiva de la vida urbana.

Antes de examinar los espacios ficticios, es necesario «salir del texto» y centrarse específicamente en el acto de escribir, es decir, en analizar cómo Montalbán integra sus concepciones y percepciones del espacio dentro de los espacios de representación. Los espacios de representación (espacio vivido) «funciona(n) a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan, y de ahí, pues, el espacio de los «habitantes», de los «usuarios», pero también el de ciertos artistas y quizá de aquellos novelistas y filósofos que describen y sólo aspiran a describir» (Lefebvre, 2013). El escritor inscribe las experiencias subjetivas a través de este espacio, en el caso de Vázquez Montalbán, no es nada sorprendente encontrar la creación de un espacio vivido representado ficcionalmente. Sin embargo, sí que resulta interesante reflexionar sobre las estrategias que utiliza para construir y reconstruir constantemente una Barcelona de amor y odio.

Mostraremos más adelante que *El laberinto griego* materializa el espacio concebido de varias maneras. En primer lugar, la estructura del libro refleja la organización espacial de la ciudad, es decir, existe una

homología estructural entre el entorno físico concreto de Barcelona y la distribución textual de la información espacial dentro de la novela, sobre todo, en el barrio de Pueblo Nuevo. No es nuestra intención comprobar la concordancia entre la planificación y la localización de los sitios novelísticos en la Barcelona preolímpica y en Pueblo Nuevo en la época de la olimpiada. Sin embargo, resulta útil ofrecer los datos históricos sobre el desarrollo de Pueblo Nuevo, en catalán Poblenou, para justificar los procesos que intervienen en la producción del espacio:

[...]Poblenou fue objeto de la reestructuración urbana desarrollada a raíz de la desindustrialización –o reconversión industrial– que tuvo lugar entre las décadas de 1970 y 1980, así como de algunos procesos de renovación urbana vinculados a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992 –fundamentalmente, la edificación de la Villa Olímpica– (Limón López y González García, 2019).

En «Lefebvre en Barcelona: dialéctica e itinerarios industriales en Poblenou» (2019), Pedro Limón López y Sergio Claudio González García ya exponen «el mapeado propuesto por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en torno a la exposición “Poblenou, la ciudad reinventada”, configurada fundamentalmente en base a espacios de renovación industrial y turística urbana» (Limón López y González García, 2019). En «Antropología de la arquitectura: La vida social de la Vila Olímpica de Barcelona» (2023), María Gabriela Navas-Perrone analiza los procesos y factores que intervinieron en la producción de la Vila Olímpica. La preparación de los Juegos Olímpicos de 1992 impulsó una profunda transformación del frente marítimo de Barcelona. Uno de los proyectos más representativos fue la construcción de la Vila Olímpica sobre los antiguos terrenos industriales de Poblenou, posteriormente denominada Nova Icària. Esta intervención implicó la demolición de fábricas y viviendas obreras y favoreció un proceso de reconversión industrial, revalorización inmobiliaria y mercantilización del espacio urbano, impulsado mediante un modelo de cooperación público-privada (Navas-Perrone, 2023). Cabe destacar que la imagen de un «vacío urbano» fue una construcción discursiva utilizada para legitimar la intervención urbanística: «El área donde se decidió implantar la Villa Olímpica (...) era una especie de vacío urbano y, por lo tanto, un lugar idóneo para hacer una renovación a fondo, implantando el primer barrio moderno junto al mar, al cual, desde el principio, ya empezamos a llamar Nova Icària» (Bohigas et al., 1991). Esta representación ocultaba la existencia previa de un tejido industrial y residencial consolidado, cuya desaparición fue una condición necesaria para la materialización del proyecto olímpico.

En segundo lugar, la distribución narrativa de la información en la novela se encuentra constantemente anclada en referencias topográficas que determinan o especifican la localización de los personajes. Es cierto que Montalbán no opta por una narración-cámara, es decir, una representación minuciosa y estrictamente mimética de los referentes sociales y geográficos del barrio. Por lo tanto, a partir del análisis textual de la novela, sostenemos que el autor distribuye tanto sus concepciones como sus percepciones del espacio entre diversos personajes a lo largo de la obra.

En cuanto al ámbito literario, esta tríada permite examinar la manera en que la ficción representa distintas experiencias espaciales. En este sentido, el espacio concebido remite a las ideologías y los discursos urbanos que organizan la ciudad; el espacio percibido se manifiesta en las prácticas espaciales y recorridos de los personajes; y el espacio vivido corresponde a las dimensiones simbólicas y afectivas que la narrativa atribuye al espacio urbano. Este marco teórico resulta válido para analizar la representación de la Barcelona preolímpica en *El laberinto griego*, donde la ciudad aparece configurada como un espacio urbano en transformación y experimentado por el protagonista como un laberinto. En este sentido, el estudio de los espacios en la novela requiere situarlos dentro de un marco macroestructural, es decir, comprenderlos en relación con la ideología con respecto al espacio concebido. Al mismo tiempo, es necesario observarlos a escala micro, interpretando y analizando los espacios concretos a partir de las prácticas espaciales (espacio percibido). No obstante, no debemos olvidar que los espacios de la novela pertenecen al ámbito de los espacios de representación, donde la producción artística puede incidir y transformar la percepción del

espacio real. Solo mediante la articulación de estas tres dimensiones —concebida, percibida y vivida— es posible aproximarse a esa realidad total a la que aspiran Lefebvre y otros teóricos del espacio social.

A la luz de las consideraciones anteriores, en *El laberinto griego*, cada espacio visitado se convierte en una intersección dentro de una ciudad laberíntica mayor, donde las trayectorias físicas y mentales de Carvalho se entrelazan. En el presente artículo se analiza cómo estos espacios configuran la experiencia de una Barcelona como territorio fragmentado y en perpetua reconfiguración. A través de la visión del detective, los espacios son caóticos. El autor utiliza, en primer lugar, la metáfora del laberinto que caracteriza a los espacios de la novela. Sin embargo, consideramos que Vázquez Montalbán no vincula de manera directa a cada espacio representado, sino que logra transmitir una metamorfosis progresiva a lo largo de la lectura. Para ilustrar esta idea, comenzamos con las definiciones conceptuales del laberinto.

El motivo del laberinto constituye el eje simbólico de *El laberinto griego*. En la mitología griega, el Laberinto fue construido por Dédalo para encerrar al Minotauro, y los atenienses estaban obligados a tributar con jóvenes destinados a ser devorados por el monstruo. El héroe Teseo, con la ayuda de Ariadna —hija del rey Minos—, quien le entregó un ovillo de hilo, consiguió penetrar en el Laberinto, dar muerte al Minotauro y encontrar la salida siguiendo el hilo [Para una síntesis del mito del Laberinto, véase Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, voces «Teseo» y «Adriadna»]. En la literatura contemporánea, el motivo del laberinto ha sido reinterpretado con frecuencia para describir la complejidad de las grandes ciudades. En este sentido, Sarrocchi Carreño afirma:

El laberinto urbano en la realidad contemporánea adquiere plena vigencia, las grandes ciudades son absolutamente laberínticas y el hombre se refugia en los barrios que vendrían a ser laberintos conocidos. La grandeza de la ciudad no sólo pierde al hombre, sino que también le provoca la sensación de pequeñez y de angustia, y éste requiere entonces de un hilo como el de Teseo para lograr salir (Sarrocchi Carreño, 1988).

Es decir, en el mito moderno, aunque se mantiene la imagen del hombre perdido en el laberinto —en este caso, en la ciudad—, se transforma el símbolo del espacio laberíntico en un espacio extraño y hostil en el que las personas se pierden. Ya no se concibe únicamente como un lugar de caminos intrincados o decisiones complejas que el personaje debe enfrentar, sino que adquiere la función de refugio. Ahora, el laberinto no solo hace perderse al hombre, sino que también ofrece protección a quien sepa aprovecharse de él. De este modo, Barcelona se convierte en un laberinto mayor, en el que los personajes se pierden, mientras que Pueblo Nuevo funciona como un laberinto más pequeño, un espacio íntimo que Alekos y su compañero habitan y exploran.

La novela se aparta de la fórmula policiaca y se aproxima a fórmulas más tradicionales y sencillas, como la historia de aventuras o el estilo de la tragedia clásica —a la manera de Edipo Rey—, lo cual refuerza la dimensión simbólica del laberinto como estructura narrativa. *El laberinto griego* se basa principalmente en la búsqueda de Alekos, pero desde ella también se derivan otras búsquedas: en la superficie, el detective acompaña a Claire en la búsqueda de su pareja, pero en realidad los tres emprenden cada uno sus propias travesías: Claire encuentra a Alekos, Lebrun a Mitia y Carvalho a Claire. El título de esta novela subraya la intención intertextual y paródica de Montalbán: reescribir el mito clásico del laberinto en el contexto de la Barcelona contemporánea. Montalbán combina la épica del mito con la crónica de la Barcelona olímpica, fundiendo lo mítico y lo histórico, lo trágico y lo cotidiano. La búsqueda de Alekos, como la de Teseo, implica un enfrentamiento con el monstruo del poder urbano y económico, pero también con el vacío interior del sujeto contemporáneo. De esta forma, *El laberinto griego* desplaza la estructura tradicional de la novela policiaca hacia un relato de aventura y autoconocimiento, donde el detective no busca la verdad objetiva de un crimen, sino su propia identidad dentro del laberinto de la ciudad.

3. Reencuentro con Barcelona: las representaciones del espacio o el espacio concebido

La percepción del espacio se articula mediante la mirada desencantada del detective, un punto de vista que impregna tanto las descripciones como las percepciones de Carvalho en las primeras páginas de *El*

laberinto griego. Como se observa en el siguiente fragmento, las escenas flotantes de la ciudad afectan la percepción ontológica del sujeto:

Todo el mundo parecía estar de paso, la ciudad incluso estaba de paso entre un pasado sabido y un futuro sin límites precisos. Claire estaba de paso y a medida que avanzaba por una ciudad en destrucción y reconstrucción se sentía como un adolescente a la espera de la muchacha que le ha de hacer infeliz y adulto, esa muchacha que de pronto desaparece y que alguna vez se recupera treinta años después, cuando es demasiado tarde para casi todo (Montalbán, 2017).

Frente a dicho espacio, Carvalho muestra una actitud desorientada e insegura. El motivo del paso se repite tres veces: «todo el mundo parecía estar de paso», «la ciudad incluso estaba de paso», «Claire estaba de paso». La inestabilidad del collage urbano afecta también la condición de las personas, es decir, la inestabilidad ontológica. Aquí la ciudad en transformación se interioriza. El paralelismo entre la imagen fugaz de la muchacha y el estado transitorio de la ciudad sugiere una experiencia posmoderna marcada por la inseguridad y la pérdida. A su vez, refleja cómo la condición espacial determina y altera la condición psicológica del individuo. El tono nostálgico del fragmento clausura la escena con una poética de lo irrecuperable: el sujeto posmoderno, al igual que la ciudad que habita, está condenado a una reconstrucción incesante que nunca logra restituir lo perdido.

Así, la representación del espacio urbano se convierte en una narración de la desorientación contemporánea. Desde la perspectiva del espacio concebido descrito por Henri Lefebvre, las representaciones del espacio se producen bajo una determinada ideología o saber técnico propio de planificadores, arquitectos y poderes institucionales:

Mediante la construcción, es decir, por la arquitectura, concebida no como la edificación de un «inmueble» aislado (palacio o monumento) sino en calidad de un proyecto insertado en un contexto espacial y en una textura, lo que exige «representaciones» que no se pierdan en el simbolismo o en el imaginario (Lefebvre, 2013).

Sin recurrir a los dispositivos técnicos de la planificación urbana, el autor produce las representaciones del espacio al nivel textual. La saga detectivesca examina Barcelona desde una mirada doble: la del escritor y la del urbanista con el fin de hacer que la complejidad urbana resulte medible. Si bien los discursos conceptuales que predominan en Carvalho no proceden de las ciencias naturales, en *El laberinto griego* la reflexión sobre la ciudad olímpica revela la lógica del espacio concebido, un espacio planificado y mercantilizado:

«En esta ciudad no se mueve un dedo si no es en función de las Olimpiadas. Los hay que vienen a comprar el escenario, los hay que vienen a verlo y todos los demás tratamos de venderlo. No hay artista en esta ciudad que no esté a la espera de lo que pueda caerle de la Olimpiada. La parte del botín se la llevan los arquitectos, pero también se necesitarán esculturas y pinturas murales» (Montalbán, 2017).

Más que ofrecer datos o indicios que contribuyan a la concepción o ideología del espacio, el escritor pone de relieve, de manera sutil, la planificación y la ideología urbana que subyacen en la Barcelona preolímpica. La cita expone la ideología del urbanismo olímpico: Barcelona se presenta como mercancía cultural y escaparate global. La ciudad, convertida en espectáculo, sustituye la experiencia vivida por la imagen. La ciudad se convierte así en un producto destinado al consumo global —un escenario para el espectáculo—, y el arte mismo queda subordinado a la lógica del mercado y de la propaganda institucional.

Esto se evidencia claramente en las primeras páginas de la novela a través de los ojos contemplativos de Carvalho:

Pateó los callejones abandonados a su historia inútil, en busca de la ciudad remozada para actuar como escaparate olímpico. La catedral se asomaba, aunque distante, a las obras de un parking

subterráneo que permitiría aumentar el número de japoneses que la visitarán antes que llegara el año dos mil. Les rogamos disculpen las molestias. Trabajamos por usted. Barcelona, posa't guapa. Barcelona més que mai (Montalbán, 2017).

Se representa una escena heterogénea, un *collage* que mezcla lo histórico (la catedral), lo moderno (el parking) y lo posmoderno (el slogan publicitario). A pesar de no mostrar directamente el saber de los planificadores del espacio, el fragmento refleja las consecuencias de esa concepción y el espacio urbano es concebido por las instituciones y el poder económico más que vivido o percibido por los ciudadanos. La historia «inútil», representada por la catedral, frente a la ciudad escaparate olímpico, destacado por las obras el parking subterráneo muestra el cambio de significado sobre los paisajes urbanos, insinuando al mismo tiempo el nacimiento de un nuevo espacio concebido: un espacio concebido para el espectáculo global de los Juegos Olímpicos. Montalbán despoja al pasado de su valor monumental: los callejones «abandonados» simbolizan la pérdida de una memoria colectiva que la modernización ha relegado. El párrafo citado proyecta la desilusión del narrador hacia una Barcelona que ha vaciado de sentido su propio pasado a favor del progreso. Lefebvre destaca el uso lingüístico y comunicativo en este espacio concebido, explicando que estos espacios «son reducidos a obras, imágenes y recuerdos cuyo contenido (sensorial, sensual, sexual) resulta tan desplazado que apenas roza el simbolismo» (Lefebvre, 2013). Aquí el lenguaje publicitario sustituye la experiencia concreta del lugar: el espacio vivido (*espace vécu*) queda subordinado al espacio planificado (espacio concebido) y transmite una sensación de desconcierto, provocando un efecto turbador y sin sentido sobre la escena observada.

Tanto el autor como el detective son conscientes de la violencia y la manipulación ejercidas por el espacio concebido, y esta conciencia espacial se refleja de manera especialmente clara a través de una descripción paródica cuando Carvalho presenta el lugar donde se esconde el griego:

—No se lo digo en broma. Una parte de Barcelona, hoy a punto de desaparecer bajo la piqueta olímpica, se construyó en homenaje a Icaria. Era un barrio industrial y obrero, naturalmente, y los obreros catalanes del siglo XIX también soñaron en llegar algún día a Icaria. Incluso la Ciudad Olímpica se llamará Nueva Icaria (Montalbán, 2017).

La construcción de Pueblo Nuevo ilustra la función del espacio concebido. Al explicar su funcionamiento, Lefebvre (2013) toma como ejemplo la ciudad renacentista, pues en dicha sociedad:

El establecimiento del código viene a significar que la «gente» —habitantes, políticos, constructores— deja de ir de los mensajes urbanos al código con objeto de descifrar la realidad, para decodificar la ciudad y el campo, y comienza a ir del código a los mensajes, dando lugar a un discurso y una realidad adecuados al código. Así pues, ese código posee una historia, que resulta en Occidente de la historia entera de la ciudad. Eventualmente debió de permitir a la organización urbana, en varias ocasiones completamente trastornada, volverse conocimiento y poder, esto es, devenir en institución (pp. 105–106).

De manera similar, la burguesía barcelonesa aplica un código mitológico con el fin de construir Pueblo Nuevo. Sin embargo, Lefebvre (2013) advierte que «este código es una superestructura, no la ciudad en sí misma, su espacio y la relación “ciudad-campo” en el seno de este espacio» (p. 106). Por lo tanto, el redescubrimiento de ese espacio por parte de los capitalistas anticipa un declive, ya que la ideología y la planificación no pueden controlar totalmente la realidad social y urbana.

De este modo, Montalbán denuncia irónicamente la transformación del proyecto olímpico en una forma de «colonización» simbólica del espacio urbano. Al hacerlo, convierte a su protagonista —y simultáneamente al lector— en un observador y crítico de la ciudad contemporánea. Esta preocupación social se define, en consecuencia, por su marcada orientación hacia la realidad colectiva, por la convicción de que los sujetos están condicionados por su entorno y por una visión determinista de la causalidad.

4. Laberinto industrial y posmoderno: el espacio vivido y el espacio percibido o el espacio de representación Y las practicas espaciales

El laberinto griego no solo muestra la planificación de la ciudad, sino también cómo sus habitantes — artistas, obreros, y el propio Carvalho— la viven y la transforman. Para estudiar la interacción y la integración de los habitantes con sus espacios, Lefebvre (2013) propone el concepto de práctica espacial, es decir, el espacio percibido. Según el autor:

La práctica espacial, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance (p. 92).

En este sentido, la práctica espacial constituye el conjunto de acciones y rutinas que, al repetirse, generan una coherencia perceptible en el espacio social y permiten a los individuos situarse dentro de él. De manera complementaria, la propuesta de Fredric Jameson sobre el mapa cognitivo (cognitive mapping) ofrece una perspectiva más práctica, centrada en las experiencias urbanas dentro de la ciudad. Según Jameson (1991), el mapa cognitivo implica «la reconquista práctica del sentido de lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que pueda ser retenido en la memoria y que el sujeto individual pueda trazar y retrazar a lo largo de trayectorias móviles y alternativas» (pp. 51). Aplicado al análisis de los textos novelescos, este planteamiento permite considerar los espacios ficticios no como escenarios inmóviles o meramente descriptivos, sino como estructuras dinámicas que se construyen a través de la interacción entre el sujeto y su entorno. Así, el estudio implica observar cómo los paisajes urbanos influyen en la acción y la mentalidad de los personajes, y, a la inversa, cómo las actividades de los sujetos constituyen y transforman la producción del espacio narrativo. Es necesario seguir el itinerario de los personajes para examinar, desde una perspectiva espacial, cómo los lugares se representan, se habitan y se significan a través de las prácticas espaciales.

El motivo de la búsqueda es una de las temáticas de la imagen del laberinto, «todo laberinto implica una búsqueda, y el alto grado de la búsqueda determina la complejidad del laberinto» (Sarrocchi Carreño, 1988). A través de esta visión, los tres personajes —y el lector junto a ellos— ingresan en el laberinto. Al inicio de la búsqueda, Carvalho introduce referencias históricas y urbanas: «A esta parte más industrial del Pueblo Nuevo, Poble Nou en catalán, también se la llamó la Manchester Catalana. Los industriales barceloneses del siglo XIX idolatraban el modelo inglés» (Montalbán, 2017). El detective, capaz de leer la poética de los espacios que van a representarse en su aventura, predice el significado de este viaje simbólico. La aparición de este barrio no solo cumple una función narrativa —como etapa en la búsqueda—, sino que introduce un escenario cargado de significación social y estética. El espacio de Pueblo Nuevo se percibe como un laberinto griego industrial y posmoderno, donde los personajes se extravían entre caminos flanqueados por obras en construcción y en ruinas, atrapados entre vestigios de la posmodernidad y nuevas infraestructuras.

El paisaje de Pueblo Nuevo, la nueva Icaria, se concreta plenamente en el momento en que los tres personajes lo contemplan desde el taxi. Esta visión añade un matiz importante: el paisaje se experimenta de manera distante, no directamente desde la tierra, sino a través de la movilidad urbana y tecnológica:

Pero de pronto, y a pesar de la noche, la vista era asaltada por la ambigüedad de un paisaje en el que no se sabía dónde empezaban las destrucciones y empezaban las construcciones. Grúas, tierras removidas, bulldozers, solares arrasados con la huella de cimientos tronchados, insinuados bloques de casas recién nacidos, como bulbos asomados apenas sobre la membrana de la tierra muerta, una llanura de insinuaciones para lo que sería la Villa Olímpica al cabo de un año, de un año y medio, entre un mar sorprendido en su fea desnudez de mar urbano tras la caída de las casas que le servían de taparrabos y el atemorizado reducto de lo que quedaba de Pueblo Nuevo, de aquel Pueblo que había sido Nuevo cuando la burguesía de la ciudad plantó junto al mar sus fábricas y quiso tener la mano de

obra cerca, aun a riesgo de que la relación de vecindario les encimara hacia la larga marcha, desde Pueblo Nuevo a Icaria, toda Barcelona sería Icaria, toda la Tierra sería Icaria (Montalbán, 2017).

El taxi simboliza la modernidad, el progreso, la urbanización, contrastando con la utopía tradicional y pastoral que evoca Icaria. Así, la escena funciona como un momento de epifanía urbana. Las primeras descripciones visuales están vinculadas a las propiedades topográficas del espacio, pero se presentan a través de una visión subjetiva. Desde la primera frase, el escritor construye un ambiente apocalíptico y a la vez germinal, en el que el espacio aparece discontinuo y chocante, representado por «un paisaje en el que no se sabía dónde empezaban las destrucciones y empezaban las construcciones». Las máquinas destructoras funcionan como bisturíes que destripan la tierra, dando paso a la nueva ciudad. El paisaje en ruinas, invadido por grúas y tierras removidas, encarna la coexistencia de la vida y la muerte, de la destrucción y la regeneración. Además, el autor completa la introducción del espacio con una breve historiografía, destacando su pasado trágico como víctima de la industrialización burguesa. Finalmente, «desde Pueblo Nuevo a Icaria, toda Barcelona sería Icaria, toda la Tierra sería Icaria», la frase reveladora mitifica Pueblo Nuevo y Barcelona, otorgándoles la dimensión simbólica de Icaria como utopía transformada en mito urbano. La focalización interna restringe la percepción del espacio al punto de vista de Carvalho. El detective no contempla una ciudad ordenada, sino un paisaje cuya transformación permanente dificulta distinguir entre destrucción y construcción. Sus desplazamientos por el Pueblo Nuevo dejan de constituir un simple recorrido detectivesco para convertirse en una experiencia de desorientación espacial. La imposibilidad de reconocer funciones estables en los lugares anticipa el progresivo desarraigo del protagonista frente a una ciudad sometida a la lógica de la renovación urbana.

Lefebvre observa una tendencia homóloga en dicho espacio porque «esos espacios repetitivos proceden de gestos repetitivos (los de los operarios) y de instrumentos repetidos destinados asimismo a la duplicación: máquinas, bulldozers, hormigoneras, grúas, martillos neumáticos, etc.» (Lefebvre, 2013). A medida que la investigación del detective se profundiza, la percepción del laberinto va transformándose. La visión panorámica del barrio, que en un principio parecía sensacional, se convierte en la monotonía típica de un barrio obrero. Así lo revela el narrador en la novela:

De pronto el paisaje empezó a proletarizarse y Lebrun a interesarse por el decorado. Pueblo Nuevo ofrecía su “collage” de pueblo de pescadores y obreros, de industrias y almacenes.

-¿Qué se fabricaba por aquí?

-Creo que de todo. Tejidos, prensas de aceite, fábricas de antimonio, vino, tripas de cerdo para hacer embutidos...

-Tripas de cerdo para hacer embutidos... (Montalbán, 2017).

El espacio no solamente tiene una apariencia unificada dominada por almacenes y fábricas, los gestos repetitivos que señala Lefebvre también se reflejan en las prácticas sociales. La reproducción de la relación social consiste en trabajos industriales y artesanales que otorga al espacio un sentido proletariado y utópico. Además, la mirada voyerista y morbosa de Lebrun contrasta con la mirada ordinaria de Carvalho. Al considerar los paisajes urbanos de Pueblo Nuevo como «decorado», la visión de Lebrun logra un efecto de extrañamiento: lo cotidiano se transforma en algo inesperado y extraño, obligando al espectador a percibir los detalles de la vida urbana con un sentido fetichizado. La posición social de Lebrun, jefe de ventas de la Radio Televisión Francesas, le proporciona además un ángulo especial que, en cierto sentido, representa el pensamiento de los planificadores del espacio, revelando la indiferencia y el desconocimiento de la clase alta respecto a las prácticas espaciales en la vida cotidiana de los habitantes. El espacio de Pueblo Nuevo revela una tensión entre el espacio abstracto producido por la lógica capitalista y las prácticas espaciales de quienes lo habitan o lo reapropian.

En La producción del espacio, Henri Lefebvre indica que en la sociedad capitalista predomina el espacio abstracto: «el espacio dominante del capitalismo es el espacio abstracto, el espacio instrumental» (Martínez Gutiérrez, 2013). Sin embargo, la homogeneidad instrumental del espacio resulta ser ilusoria. Afirma

Lefebvre que «el espacio abstracto no es homogéneo. Simplemente tiene la homogeneidad como meta, como objetivo y orientación. La impone. Pero en sí mismo es un espacio plural» (Lefebvre, 2013). En la novela, este trasfondo monótono es quebrado por las actividades artísticas. Carvalho y sus compañeros encuentran a unos modelos que están trabajando para un anuncio publicitario, quienes les indican el lugar donde puede vivir el griego. Este episodio los lleva a descubrir otra cara de Pueblo Nuevo, el espacio artístico para los modelos, pintores y otros artistas que aprovechan el espacio abandonado de Pueblo Nuevo y los convierten en sus propios talleres y lugares de rodaje. Irónicamente, sus prácticas espaciales poseen, por un lado, las características capitalistas representadas por los proyectos comerciales y propagandísticos, sin embargo, por otro lado, el hecho de ocuparse de este espacio y las reglas que lo hace funcionar revelan los atributos de sociedad primitiva. Así explica el personaje la razón por la que Alekos cierra la puerta del almacén desde dentro: «Los almacenes y las fábricas vacías son tierra de nadie y a veces funciona la ley de la selva» (Montalbán, 2017). Además, cabe destacar un episodio cuando los tres encuentran una escultura parecida a la alcachofa:

...crecía una gigantesca escultura que a Carvalho le pareció una alcachofa, aunque se negó a admitir que pudiera ser una alcachofa. Junta a tan extraña fruta se alzaba un andamiaje metálico y encaramado en lo más alto un hombre joven se dedicaba más a examinarles a ellos que a tan extraña criatura (Montalbán, 2017).

La presencia de la alcachofa introduce una sensación de extrañeza que el propio detective se resiste a aceptar. La desmesura del objeto —una verdura común transformada en escultura monumental— rompe con la lógica de lo real y genera un efecto de desconcierto perceptivo. Esta escena contribuye al tono irónico de la narración al combinar elementos dispares: la monumentalidad grotesca de la “fruta”, la estructura metálica que la sostiene y la figura del hombre encaramado sobre el andamiaje. Juntos conforman una composición visual que parodia la solemnidad del monumento y pone en evidencia la distancia entre el ideal de verdad absoluta y la materialidad banal del símbolo. Esta escultura, denominada «la Verdad relativa», adquiere un significado simbólico a partir de la explicación ofrecida por su autor, quien afirma que fascina porque «le vas quitando hojas y la tía aguanta hasta que se queda en nada». La ironía narrativa convierte la solemnidad del monumento en un comentario metatextual sobre la posmodernidad: la imposibilidad de erigir un significado absoluto, la sustitución de la trascendencia por lo trivial. La escultura en sí, como una producción arquitectónica estatal, cumple la función que Lefebvre llama «lógica de la visualización». El monumento vertical, inscrito en la «orgullosa verticalidad de las casas-torre, de los edificios públicos y, sobre todo, de las construcciones estatales», evidencia una arrogancia fálica (Lefebvre, 2013). En este sentido, «lo vertical y la altura representan siempre la expresión espacial de un poder capaz de emplear la violencia» (Lefebvre, 2013). La violencia de la imagen vertical se asocia con el espacio represivo, donde «la mirada del poder no deja escapar nada» (Lefebvre, 2013). En este contexto, la escultura de la alcachofa se convierte en una parodia crítica del control institucional: al ser un encargo del Colegio de Humanidades (Montalbán, 2017), su monumentalidad irónica pone en evidencia la complicidad entre el poder cultural y el discurso de la verdad.

Al final, los protagonistas entran en la casa-almacén del griego. La estructura interior del edificio le recuerda al detective una iglesia románica con ábside industrial. Sin embargo, la escena concreta está llena de desechos y ruinas:

Balas de tejidos sucios, de borras y de cordeles, papeles de contabilidades ya inútiles, calendarios de comienzos de los años sesenta, lámparas de metal sin bombilla, cables eléctricos trenzados, damajuanas destapadas y obscenas cubiertas de polvo y telarañas, animales furtivos corriendo hacia las más ocultas oscuridades y el haz de luz como una pluma estilográfica escribiendo un inventario de ruina y naufragio (Montalbán, 2017).

Cada elemento remite a un pasado obsoleto, a una economía y una vida cotidiana extinguidas. La precisión casi documental de la enumeración transforma la descripción en una suerte de arqueología del desecho, donde los objetos abandonados funcionan como vestigios de un sistema productivo ya colapsado,

lo cual refuerza la idea de un espacio urbano atravesado por las tensiones entre memoria industrial y transformación capitalista. La observación de Lebrun —«Es como penetrar en una gran pirámide de la civilización industrial» (Montalbán, 2017)— condensa de forma elocuente esta idea: el espacio se presenta como un mausoleo del capitalismo, un santuario profano donde se conservan los restos de una modernidad agotada.

5. El puerto: el laberinto interior de Carvalho

La experiencia del laberinto alcanza su culminación en el desenlace de la novela, cuando Carvalho se dirige hacia el puerto. Al igual que Alekos, que se refugia en un almacén, ellos buscan en el laberinto una protección que, paradójicamente, los ampara y los encierra al mismo tiempo. Sus existencias también remodelan el espacio habitado, al transformar el antiguo almacén industrial en un lugar que funciona simultáneamente como vivienda y taller artístico. Esta transformación funcional del espacio constituye uno de los rasgos más significativos de la ciudad representada en la novela, ya que desestabiliza las referencias espaciales tradicionales y modifica la manera en que Carvalho percibe el entorno urbano. Los tres logran encontrar al griego y, al final, se revela que en realidad hay dos personas escondidas. Claire busca a Alekos y Lebrun a Mitia. El momento del reencuentro se repite varias veces en la mente de Carvalho, quien lo recuerda y reproduce tras haber concluido el caso: «Pero no podía olvidar del todo aquella selección espontánea que Claire y Lebrun habían evidenciado cuando se encontraron con los dos hombres. —Alekos. Dijo ella. —Mitia. Dijo Lebrun» (Montalbán, 2017).

¿Qué busca, entonces, Carvalho? En realidad, el detective recibe al mismo tiempo otro encargo de corte más detectivesco: vigilar a la hija de un jefe de la editorial Brando, quien frecuenta lugares de mala reputación y posiblemente tiene problemas con las drogas. La indiferencia y la falta de interés de Carvalho hacia este encargo contrastan claramente con la atención que dedica a la búsqueda del griego, lo cual insinúa el triunfo del deseo amoroso frente a la racionalidad. Conviene recordar el monólogo interior del detective, cuando afirma que «todo el mundo parecía estar de paso» (Vázquez Montalbán, 2017), así como la presencia de la gigantesca escultura en forma de alcachofa que simboliza la «verdad relativa». En la ciudad posmoderna nada es fijo: el amor, al igual que el control sobre el entorno, se le escapa inevitablemente. Esta dimensión íntima se hace visible en el último párrafo de la novela, donde el detective expresa sus enamoramientos sentimentales mediante un monólogo interior resaltado por un trasfondo urbano:

Presentía que era la última vez en la vida que iba a comportarse como un adolescente sensible, al margen de las edades reales que marcasen los calendarios y los documentos nacionales de identidad, y se dejó llevar por las piernas, hacia el puerto, sorteando paquidermos mecánicos varados e histéricos, hasta llegar al borde mismo de los muelles, y sobre las sucias aguas llenas de chorretes de aceite y de restos de naufragios indignos, vio el cuerpo flotante de Claire, aquellos ojos geológicos, transparentes, aquella sonrisa que ocultaba tanta verdad como transmitía, aquella sonrisa de máscara de espuma (Montalbán, 2017).

La conciencia del fin y la aceptación de la pérdida confirman la transformación del laberinto: lo que empezó como una travesía por la ciudad termina convirtiéndose en un descenso al propio deseo. La descripción de su trayecto —«sorteando paquidermos mecánicos varados e histéricos»— convierte el espacio urbano en una alegoría posmoderna: esos «paquidermos mecánicos» son las grúas del puerto, despojadas de su función y convertidas en símbolos de una modernidad agotada, animales de acero que evocan simultáneamente fuerza y parálisis. La escena está construida mediante una focalización interna que restringe la percepción del espacio al punto de vista de Carvalho. El lector acompaña sus desplazamientos por el puerto desde una mirada marcada por la incertidumbre y la pérdida. Al mismo tiempo, las grúas dejan de funcionar como elementos propios de la actividad industrial para adquirir un significado simbólico, de modo que la transformación funcional del espacio intensifica la sensación de desorientación y desarraigo del detective. Su pesquisa, más que orientarse hacia la resolución de un caso, deriva hacia una exploración interior: el detective termina enfrentándose a su propia verdad, al reconocimiento de un sentimiento

escondido y reprimido. El final, por tanto, no revela una intriga criminal, sino el descubrimiento íntimo del amor del detective.

6. Reflexiones

Si Vázquez Montalbán, fiel a su espíritu anticapitalista, se consideraba a sí mismo un crítico y sociólogo cuya tarea era denunciar la maldad social en la era posfranquista, también asumía su papel de escritor que deseaba contar una historia sobre la ciudad de Barcelona y sus personajes, sobre todo, Carvalho. Podría afirmarse que la descripción y la narración siempre se transmiten mediante los ojos desencantados del detective. Partimos de los entornos sociales, los espacios de la ciudad y llegamos al final al interior del protagonista, a su crisis social como hombre de la ciudad.

Sostenemos que *El laberinto griego* describe una ciudad posmoderna donde el significado es flotante y transitorio. Los espacios tradicionales pierden su función y se transforman: el almacén puede convertirse en vivienda y la catedral en un simple adorno urbano. Al final, Barcelona se presenta como un laberinto que, al mismo tiempo, ampara y extravía a sus habitantes. Esta metamorfosis espacial afecta inevitablemente al sujeto, en especial al detective Carvalho, cuya relación íntima con la ciudad lo obliga a enfrentarse con un entorno cada vez más ajeno. La experiencia urbana del protagonista se traduce en una sensación de inquietud y desarraigo, producto de una violencia espacial generada por la lógica capitalista y por la mercantilización del espacio urbano.

A través de los lectores, la ficción puede participar en la producción y modificación del espacio. Entendido de este modo, el espacio ficcional surge de la negociación textual de las tres dimensiones lefebvrianas dentro de una obra literaria, así como de la recepción de dicho espacio por parte de los lectores. La mentalidad de la literatura de ficción impone sus propias «leyes» en la producción espacial —por ejemplo, la linealidad en lugar de la contigüidad— y, al mismo tiempo, abre nuevas posibilidades para la configuración del espacio (Brüske, 2019). Sostenemos que es precisamente a través del tratamiento simbólico de los espacios, Montalbán consigue vincular la ficción con la historia, situando la acción en una Barcelona reconocible y cargada de significación ideológica. En este sentido, el artículo ha demostrado que la configuración laberíntica de Barcelona no solo responde a transformaciones urbanas materiales, sino que constituye una forma de crítica social articulada a través de la experiencia espacial del sujeto.

Bibliografía

- (Bohigas et al., 1991) Bohigas, O., Mackay, D., Martorell, J., & Puigdomènech, A. (1991). *La Vila Olímpica. Barcelona 92. Arquitectura. Parques. Puerto deportivo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (Brüske, 2019) Brüske, A. (2019). Spatial theory, post/colonial perspectives, and fiction: Reading Hispano-Caribbean diaspora literature in the US with Henri Lefebvre. In J. Bauer & R. Fischer (Eds.), *Perspectives on Henri Lefebvre: Theory, Practices and (Re)readings* (pp. 178-206). Berlin/Boston: De Gruyter.
- (Sarrochi Carreño, 1998) Sarrochi Carreño, A. C. (1998). El laberinto y la literatura. *Revista Signos*, 31(43-44), 113-124.
- (Colmeiro, 2013) Colmeiro, J. (2013). *El ruido y la furia: Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- (Jameson, 1991) Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- (Lefebvre, 2013) Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- (Limón López & González García, 2019) Limón López, P., & González García, S. C. (2019). Lefebvre en Barcelona: Triáléctica e itinerarios industriales en Poblenou. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 65(2), 245-271.
- (Martínez Gutiérrez, 2013) Martínez Gutiérrez, J. (2013). *La producción del espacio en Henri Lefebvre: Teoría y práctica de la vida cotidiana*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (Navas-Perrone, 2023) Navas-Perrone, M. G. (2023). Antropología de la arquitectura: La vida social de la Vila Olímpica de Barcelona. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 39(1), 40-63.

(Rivero Grandoso, 2016) Rivero Grandoso, J. (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal* [Doctoral dissertation]. Available online: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/27390>.

(Vázquez Montalbán, 2017) Vázquez Montalbán, M. (2017). *El laberinto griego*. Barcelona: Booket.