

TESIS DOCTORAL

2015

**IDENTIDAD NARRATIVA E INDIVIDUO EN TRES NARRADORES
ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS: JOSÉ ANTONIO GABRIEL Y GALÁN,
ALONSO GUERRERO Y LUIS LANDERO.
ENTRE LA TRANSICIÓN Y LOS AÑOS OCHENTA.**

DIEGO FERNÁNDEZ SOSA

Licenciado en Filología Hispánica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Director

DR. D. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA
U.N.E.D.**

**IDENTIDAD NARRATIVA E INDIVIDUO EN TRES NARRADORES
ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS: JOSÉ ANTONIO GABRIEL Y GALÁN,
ALONSO GUERRERO Y LUIS LANDERO.
ENTRE LA TRANSICIÓN Y LOS AÑOS OCHENTA.**

**DIEGO FERNÁNDEZ SOSA
LICENCIADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**DIRECTOR
DR. D. FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO**

AGRADECIMIENTOS

A PILAR, MI MUJER, SIN CUYO PROFUNDO AMOR
ESTE TRABAJO NUNCA SE HUBIERA LLEVADO A TÉRMINO.

POR EL TIEMPO Y LA FE QUE SIEMPRE LE HAN PERTENECIDO.

ÍNDICE

	Página
1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	13
2. PRIMERA PARTE. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO- LITERARIO. LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE LA TRANSICIÓN HASTA 1991 SEGÚN LOS CRÍTICOS: EPÍTOME Y COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO.	24
2.1. La novela española en el periodo 1975-1991.	24
2.1.1. El lustro 1975-1980 como contexto previo general. Transición política y ausencia de transición narrativa.	25
2.1.1.1. La serie <i>El año literario español</i> (1975-1980).....	26
2.1.1.2. <i>El año literario español 1975</i>	27
2.1.1.3. <i>El año literario español 1976</i>	27
2.1.1.4. <i>El año literario español 1977</i>	28
2.1.1.5. <i>El año literario español 1978</i>	30
2.1.1.6. <i>El año cultural español 1979</i>	31
2.1.1.7. <i>El año literario español 1980</i>	34
2.1.2. El anuario <i>Letras españolas</i>	36
2.1.2.1. La trayectoria de la novela española entre 1976 y 1986, según Darío Villanueva.....	36
2.1.2.2. <i>Letras españolas 1987</i> . Carlos Galán Lorés.	44
2.1.2.3. <i>Letras españolas 1988</i> . Carlos Galán Lorés.....	47
2.1.2.4. <i>Letras españolas 1989</i> . Carlos Galán Lorés.....	49
2.1.3. Gonzalo Sobejano y la novela española contemporánea.....	52
2.1.3.1. «Conciencia crítica en la novela española nueva» (1977).....	52
2.1.3.2. «Ante la novela de los años setenta» (1980).....	55
2.1.3.3. «Testimonio y poema en la novela española contemporánea» (1983).....	57
2.1.3.4. «La novela poemática y sus alrededores» (1985).....	59
2.1.3.5. «Novela española contemporánea: la renovación formal (1962-1973)» (1986).	62

2.1.3.6. «Cervantes en la novela española contemporánea» (1987).	64
2.1.3.7. «La novela ensimismada (1980-1985)» (1988).....	65
2.1.3.8. «Novela y metanovela en España» (1989).....	66
2.1.3.9. «Novelistas de 1950 al final del siglo» (1996).....	68
2.1.4. Otros artículos críticos sobre la narrativa española contemporánea.....	68
2.1.4.1. Soldevilla Durante: «La novela en lengua castellana desde 1976 hasta 1985» (1988).	68
2.1.4.2. El escepticismo de Castillo-Puche: «Situación de la novela española actual» (1988).	70
2.1.4.3. Constantino Bértolo: «Introducción a la narrativa española actual» (1989).	71
2.1.4.4. Fernando R. Lafuente: «No hay ficción sin invención» (1989).	76
2.1.5. Estudios generales sobre la narrativa de la transición y los años ochenta....	79
2.1.5.1. Santos Alonso y el primer estudio clasificatorio: <i>La novela en la transición</i> (1976-1981) (1983).	79
2.1.5.2. Un primer epítome: <i>Tendencias y procedimientos en la novela española</i> (1975-1988), de María Isabel de Castro y Lucía Montejo (1991).	93
2.1.5.3. Óscar Barrero Pérez y la <i>Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990</i> (1992).	103
2.1.5.4. Darío Villanueva en la <i>Historia y crítica de la literatura española</i> . «Los marcos de la literatura española (1975-1990)» (1992).	109
2.1.5.5. Sanz Villanueva, «La novela» (en <i>HCLE</i>) (1992).	117
2.1.5.6. María Dolores de Asís Garrote y la <i>Última hora de la novela en España</i> (1996).	125
2.1.5.7. José María Martínez Cachero y la aventura de la novela (1997). 1978: el desencanto y sus márgenes.	133
2.1.5.8. Santos Alonso y el segundo tiempo de la novela: <i>La novela española en el fin de siglo. 1975-2001</i> (2003).	135
2.1.5.9. María del Mar Langa Pizarro: <i>Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)</i>	139
2.1.6. Conclusiones.	141

3. SEGUNDA PARTE. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE

IDENTIDAD NARRATIVA DESDE TEORÍAS DEL PERSONAJE Y DESDE LA PERSPECTIVA DE PAUL RICOEUR.	144
3.1. Introducción.	144
3.2. Desde teorías del personaje.	148
3.3. Desde la teoría de Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa.	156
3.4. Conclusiones.	160
4. TERCERA PARTE: ANÁLISIS. TRES AUTORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS EN SEIS NOVELAS: UNA APROXIMACIÓN AL INDIVIDUO Y A SU IDENTIDAD NARRATIVA.	161
4.1. José Antonio Gabriel y Galán: <i>El bobo ilustrado</i> y <i>Muchos años después</i>.	161
4.1.1. El autor y su contexto histórico-crítico. Referencias biográficas.	161
4.1.2. Referencias críticas a su obra.	163
4.1.3. <i>EL BOBO ILUSTRADO</i>.	165
4.1.3.1. Introducción.	165
4.1.3.2. El individuo y la ciudad: el cronotopo urbano como extensión del espíritu.	166
4.1.3.3. El Madrid sórdido.	172
4.1.3.4. La figura de Rahel Levin o el ideal femenino: sensualidad y deseo, belleza y verdad.	178
4.1.3.5. El individuo y la figura femenina como fijación erótica.	183
4.1.3.6. La identidad política: el individuo en la frontera.	203
4.1.3.7. Conclusiones.	214
4.1.4. <i>MUCHOS AÑOS DESPUÉS</i>.	217
4.1.4.1. Introducción. Referencias críticas.	217
4.1.4.1.1. Conclusiones.	222
4.1.4.2. La jitanjáfora como principio estructural de la amistad.	224
4.1.4.3. Julián o la alienación ludópata.	232
4.1.4.4. Primer contacto con lo hispánico tras el regreso de París.	233
4.1.4.5. Hacia la ludopatía. Tiempo primero.	236
4.1.4.6. Ludopatía y alienación. Tiempo segundo.	240
4.1.4.7. Degradación. Tiempo tercero.	245
4.1.4.8. El largo viaje hacia la noche. Tiempo último.	249
4.1.4.8.1. Conclusiones.	257

4.1.4.9. Silverio o la alienación ideológica.	258
4.1.4.10. De Madrid a París.	259
4.1.4.11. Silverio en el contexto de la clase obrera.	262
4.1.4.12. La alienación laboral.	265
4.1.4.13. La librería <i>Le plaisir de lire</i>	269
4.1.4.14. El ensayo.	270
4.1.4.15. Desalienación y libros.	274
4.1.4.16. La enfermedad de Silverio.	276
4.1.4.17. El estatus de conciencia de ideólogo marxista	279
4.1.4.18. Odile o la alienación por la droga.	282
4.1.4.19. Conclusiones.	289
4.1.5. Alonso Guerrero: <i>Los años imaginarios</i> y <i>Los ladrones de libros</i>.	293
4.1.5.1. Introducción.	293
4.1.5.1.1. El autor y su contexto. Los inicios.	293
4.1.5.2. El autor en su obra. La novela poemática.	296
4.1.5.3. En los márgenes del posmodernismo.	298
4.1.6. LOS AÑOS IMAGINARIOS.	302
4.1.6.1. Contexto.	302
4.1.6.2. Los espacios como elementos de identidad.	305
4.1.6.3. El espacio interior.	307
4.1.6.3.1. La casa de Irache.	307
4.1.6.3.2. Garajes.	308
4.1.6.4. El espacio exterior.	309
4.1.6.5. El mar: realidad e imaginación.	313
4.1.6.6. La figura femenina y el erotismo.	317
4.1.6.7. Irache	319
4.1.6.8. El erotismo.	322
4.1.6.9. El triángulo amoroso.	322
4.1.6.10. El surrealismo: la proyección icónico-poética estimulada.	324
4.1.6.11. La metanarración.	331
4.1.6.12. Los viajes urbanos.	332
4.1.6.13. La acción: el movimiento ascensionista.	334
4.1.6.14. Animismo: pájaros, licántropos, esfinges.	336

4.1.6.15. Conclusiones.	337
4.1.7. LOS LADRONES DE LIBROS.	340
4.1.7.1. Contexto.	340
4.1.7.2. Estructura.	341
4.1.7.3. Argumento	343
4.1.7.4. El espacio interior.	346
4.1.7.4.1. El Vaticano.	346
4.1.7.4.2. La librería.	348
4.1.7.4.3. La casa de Eme Jota.	349
4.1.7.4.4. El café.	349
4.1.7.4.5. La casona y el túnel.	351
4.1.7.4.6. El teatro.	351
4.1.7.5. Mutaciones del espacio interior.	352
4.1.7.6. La escritura.	353
4.1.7.7. La animización surrealista.	354
4.1.7.8. El espacio exterior.	355
4.1.7.9. Las figuras femeninas.	361
4.1.7.10. Goetz, Eme Jota, Absalón.	363
4.1.7.11. El surrealismo.	367
4.1.7.12. Los heterónimos.	370
4.1.7.13. Las armas.	375
4.1.7.14. La acción.	377
4.1.8. Conclusiones.	378
4.2. Luis Landero: <i>Juegos de la edad tardía</i> y <i>El mágico aprendiz</i>.	385
4.2.1. JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA.	386
4.2.1.1. Introducción. Contexto literario y recepción crítica.	386
4.2.1.2. Otredad e identidad.	390
4.2.1.3. La elaboración ficcional como recuperación de la otra identidad.	397
4.2.1.4. Gil y la ciudad. La aceptación poética de la mentira.	403
4.2.1.5. Espejo e identidad.	407
4.2.1.6. Gregorio y la construcción de su figura de poeta.	413
4.2.1.7. La tertulia.	420
4.2.1.8. Los primeros tiempos del noviazgo Gregorio-Angelina.	425

4.2.1.9. El tío Félix.	428
4.2.1.10. El amor.	434
4.2.1.11. El abuelo.	438
4.2.1.12. El reloj averiado y el concepto subjetivo del tiempo.	440
4.2.1.13. El héroe militar y su sentido en la imaginería de individuo.	440
4.2.1.14. La elaboración ficcional de Gregorio Olías.	442
4.2.1.15. Conclusiones.	454
4.2.2. EL MÁGICO APRENDIZ.	458
4.2.2.1 Introducción. Recepción crítica.	458
4.2.2.2. La concepción vital de Matías Moro: el aurea mediocritas.	460
4.2.2.3. El pesimismo de Matías Moro frente a la idea de elegido.	465
4.2.2.4. Sueño y ensueño	468
4.2.2.5. Simbolismo y anticipación de acontecimientos.	472
4.2.2.6. El espejo y el yo.	474
4.2.2.7. Espejo y disfraz.	475
4.2.2.8. El icono del ciervo acosado.	479
4.2.2.9. Destino y azar.	481
4.2.2.10. La pasión amoroso-sexual.	485
4.2.2.11. Castro o el ojo divino.	497
4.2.2.12. Matías Moro: entre la acción y la indecisión.	500
4.2.2.13. Matías Moro y el proyecto empresarial.	505
4.2.2.14. Lo heroico en Matías Moro.	515
4.2.2.15. Conclusiones.	517
4.3. CONCLUSIONES FINALES.	520
5. BIBLIOGRAFÍA	534
Obras analizadas en el presente trabajo	534
Bibliografía citada	534

NOTA

Los números entre paréntesis que aparecen normalmente al final de citas extraídas de las distintas obras analizadas, se refieren a las páginas de las ediciones sobre las que se ha trabajado.

Por razones de armonía tipográfica, aparecen números entre corchetes cuando una cita o referencia se inserta dentro de otro paréntesis mayor ([...]).

Para el resto de citas bibliográficas se han tenido en cuenta las normas APA.

ABREVIATURAS

<i>Muchos años después</i> (1991)	<i>MAD</i>
<i>El bobo ilustrado</i> (1993)	<i>EBI</i>
<i>Los años imaginarios</i> (1987)	<i>LAI</i>
<i>Los ladrones de libros</i> (1991)	<i>LLL</i>
<i>Juegos de la edad tardía</i> (1990)	<i>JET</i>
<i>El mágico aprendiz</i> (1999)	<i>EMA</i>

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.

El tema de esta tesis doctoral es el de la identidad narrativa y el individuo aplicado a seis novelas de tres autores contemporáneos, insertos en el arco temporal histórico-literario 1972-1991, años que señalan el inicio de la actividad narrativa de José Antonio Gabriel y Galán —el más veterano de ellos—, con la publicación de *Punto de referencia* en el primer año indicado, y la edición de la novela *Muchos años después*, del mismo autor, en el segundo año del tramo aludido.

Sobre el tema de la identidad narrativa no han llegado a expresarse, según creemos, ni la crítica literaria, ni la teoría de la literatura, ni los estudios literarios¹ y, más allá del sesgo filosófico que proporciona Paul Ricoeur y la pléyade de exégetas y comentaristas de su obra, las referencias en los ámbitos mencionados son inexistentes; el sintagma *identidad narrativa* lo encontramos, no obstante, en campos afines como la psicología o la sociología². Creemos que esta perspectiva debería asentar ciertas bases para una posible vía de investigación del individuo en la novela, es decir, lo que nosotros denominamos *el individuo narrativo*.

Por nuestra parte, apenas si podemos llegar a esbozar un débil acercamiento al concepto subjetivo del que partimos en el título del presente trabajo, e instaurar, desde ahora mismo, que la identidad narrativa unida al individuo se constituye como todo aquello que se vincula al personaje de una narración y que configura su universo más inmediato. Somos conscientes de que el concepto es amplio, ambiguo y fácilmente deconstruible. En lo que alcanzamos, solo una autora, Analía Vélez de Villa (2008), se arriesga a explicitar el concepto al relacionar *El difunto Matías Pascal*, de Luigi Pirandello con *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero. Nuestra perspectiva se asienta, particularmente, en el análisis del personaje como individuo, como ser portador de una vida autónoma comparable a la de cualquier otro de la realidad real, según expresión de Mario Vargas Llosa (2001: 10).

¹ No obstante, algunos estudios en este ámbito contienen términos que se aproximan, siquiera léxica y someramente, a nuestro concepto: *Los trazos en el espejo. Identidad y escritura en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro* (2005), de Ignacio Arellano, Universidad de Navarra; *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), de Fernando Ainsa, Madrid, Gredos; *Parábolas de identidad: realidad interior y estrategia narrativa en tres novelistas de posguerra* (1985), de Bernardo Antonio González, Potomac, Scripta Humanística.

² Por ejemplo, el estudio sobre psicoterapia de Juan Luis Linares (2012), *Identidad y narrativa: la terapia familiar en la práctica clínica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Digamos que, como aproximación, y siguiendo las ideas que Analía Vélez de Villa (2008) va deslizando a lo largo de su artículo, todos los personajes o individuos que habitan en las obras analizadas, no solo el Gregorio Olías de *Juegos*, y de modo específico los protagonistas, bien se muestren narrativamente mediante formas homodiegéticas, bien mediante formas heterodiegéticas (aunque más claramente si utilizan estas últimas, pues la distancia se acorta entre el yo del lector y el del narrador) comparecen para mostrar *una ontología inacabada*, comparecen con la tentativa de *recuperar el yo bajo la forma de texto* (Vélez de Villa, 2008: 231).

No existe, por lo general, una literatura de la felicidad que demuestre, en un mismo individuo, el concierto y la armonía de los distintos planos que, según la filosofía oriental (léanse *La danza de la realidad* y *El maestro y las magas* de Alejandro Jodorowsky, heredero espiritual del místico armenio George Ivánovich Gurdjieff) conforman el alma del ser humano: intelectual, emocional, creativo-sexual y material. No existe porque el ser humano es frágil y lábil, siempre «en incoincidencia [sic] o desproporción radical consigo mismo», tal como supone Paul Ricoeur (Vélez de Villa, 2008: 233). Es decir, el ser humano habita por lo común esa frontera hostil que lo sitúa entre la realidad y el deseo cernudianos, incapaz de establecer una conciliación entre sí mismo y el mundo, según la idea de Georgy Lukács aludida más adelante en este trabajo.

De tal modo, la idea ricoeuriana de *ontología inacabada* que recuerda Vélez de Villa demostraría el desajuste entre los cuatro planos mencionados. El texto narrativo se pondría, entonces, como un intento intuitivo no tanto de unir los niveles aludidos (pues para ello sería necesario un *ser consciente* evolucionado espiritualmente; niveles que fundarían el individuo completo y pleno) sino de exponer la discordancia entre ellos, a modo de acercamiento y análisis aproximativo a la conciencia de sí mismo; pues *el ser (hecho de tiempo) implica relatar una historia*. En este sentido «es factible hablar de identidad personal a partir de la construcción de una trama, lo cual permite modificar la esencia misma de la ontología: un yo en camino siempre hacia sí mismo sólo puede reivindicar una ontología inacabada» según argumenta Vélez de Villa (2008: 232). En ese camino, búsqueda o acercamiento, la memoria adquiere una importancia primordial; la memoria «hace posible la conciencia»; es decir, no hay identidad sin memoria, y el camino emprendido es el mismo itinerario que sufre Sísifo (Vélez de Villa, 2008: 235). No obstante, en la segunda parte del presente trabajo se aportan líneas de aproximación que intentan justificar la perspectiva adoptada.

En dos de las obras analizadas, *Juegos de la edad tardía* y *LLL*, el tema de la identidad se vuelve tautológico. En *Juegos*, el individuo protagonista busca (y logra llevar a término), con un alto grado de conciencia, otra personalidad, otra identidad distinta, más alta, más específicamente rica (ya atisbada y alimentada por instancias de su árbol genealógico durante la infancia y adolescencia) por cuanto representa matices infinitamente más logrados que los que su vida rutinaria le suministra. En *LLL*, aun siendo una obra que se distingue literariamente por múltiples rasgos, el narrador anónimo que escribe representa una personalidad artísticamente diseminada y multiplicada en heterónimos que lo persiguen, lo acechan, o se burlan de él mismo, y a los que aniquila, a modo de instancias indeseables de su propio ser. A un nivel aún más trascendente, y dando una vuelta de tuerca, podríamos pensar que todos los personajes masculinos que rodean al narrador son él mismo, son sus heterónimos, y su aventura una trayectoria vivida únicamente en un plano mental, artístico, creacionista, si seguimos el criterio expresado por el profesor Cañas Murillo (1994).

En *MAD*, la memoria y la palabra representan el fundamento de la identidad, si bien se trata de una palabra fracasada que se encarna, de un lado, en un discurso ideológico sin interlocutor; vacío que se simboliza con la destrucción mediante el fuego finalmente; de otro lado, en un texto narrativo único de un autor absorbido por el ludismo nihilista del juego. La palabra primitiva e infantil, es decir, la palabra de la memoria, también lúdica, expresada mediante la jitanjáfora, estructura, no obstante, unas vidas que, heterodiegeticamente, son narradas en el sentido de la búsqueda textual de que hablamos.

En rigor, todos los personajes buscan su yo, su texto que los explique. De algún modo, también, todos inician una fuga de sí mismos para encontrar al menos otra instancia que los concilie o reconcilie con el mundo. Las novelas de nuestros personajes o individuos son el resultado de ejercicios de la memoria: en primera o en tercera persona, en estilo directo o indirecto libre, afrontan mirando hacia el pasado (siquiera sea por la aparición del pretérito) el discurso hecho texto, elaboran o intentan el hallazgo de su identidad diseminada en el relato de sus vidas. Tal como afirma, de nuevo, Vélez de Villa, «la historia narrada dice el quién de una acción y esta identidad del quién no es más que una identidad narrativa» (Vélez de Villa, 2008: 238). Pese a que, como sucede en *LAI* y *LLL*, el quién del que enuncia el texto sea un individuo sin nombre que, no obstante, sí pone nombre a las demás instancias de su mundo.

La indicación expresada en la segunda parte del título del presente trabajo, «Entre

la transición y los años ochenta», delimita y sitúa cabalmente el desarrollo creativo de los autores analizados, puesto que, aun perteneciendo a generaciones, decursos y procedimientos estéticos diferentes, su obra se ha ido editando en una época plena de connotaciones históricas y culturales, a partir de la significativa fecha del 20 noviembre de 1975 y su posterior resonancia cultural y social en lo que concierne al ámbito hispánico.

Y aquí es necesario matizar brevemente algo referido a *El mágico aprendiz*. Esta novela se edita en 1999, fuera ya del período aludido. Pero, además de que su gestación se desarrollara durante los años noventa, no es menos cierto que su espíritu literario es el mismo que preside *Juegos de la edad tardía* (1989) y *Caballeros de fortuna* (1994), textos todos ellos que contienen un reconocido aire familiar expuesto en forma de trilogía. Por lo demás, Luis Landero pertenecería teóricamente a la generación de escritores que empezó a publicar en torno a principios de los años ochenta, de ahí la decisión de incluir su tercera novela en este trabajo. En este sentido, nos recuerda Rafael Conte que «un escritor pertenece históricamente a un tiempo o época determinado y literariamente a otro de diferente signo» (Lafuente, 1989: 68).

En medio de la acotación 1972-1991, la obra inicial del por entonces joven Alonso Guerrero (al que considero *un adelantado generacional*, aunque no *un prematuro*), que publica en 1987 su primera novela, como resultado del «Premio Navarra de novela corta», y la de Luis Landero, su reverso: una especie de *rezagado generacional*, son ejemplo de eso que todos denominamos para entendernos la *buena literatura*. Salvo Luis Landero, que ha gozado de un incontestable favor crítico, José Antonio Gabriel y Galán y Alonso Guerrero han permanecido en un plano de alusiones y atenciones críticas menos prolíficas o de menor alcance; sin duda, mucho más específicamente el segundo, cuyas referencias en este sentido son prácticamente inexistentes.

Comparto con ellos un mismo primordial ámbito geográfico (el cual adquiere, aunque transmudado, como corresponde a toda literatura que aspire a ser cosmopolita, una importancia equiparable al mito en el caso de Landero), y, en no escasa medida, este ha sido uno de los motivos que me han incitado y animado a abordar su obra; ciertamente no el único, pero el conocimiento previo del para mí cercanísimo enclave de la primera novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, me incitó de inmediato a leerla; me ha embargado siempre una admirable fascinación con el hallazgo de libros que hablaran de mi mundo más cercano. La calidad literaria de todos ellos es la otra razón. Ambas (geografía y calidad) se confabulan como una *sincronicidad* junguiana y se sitúan frente a un

filólogo que, en sus años de adolescencia, descubre azarosamente, en soledad, la literatura, la mejor literatura, y es adoptado inmediatamente por ella.

El desarrollo de la novela española a partir de la transición (aunque el origen de la renovación –aspecto distinto– es anterior en al menos trece o quince años, según la mayoría de los críticos; menos aún si tenemos en cuenta el juicio de Constantino Bértolo, que sitúa en 1969, con la publicación de *Una meditación*, de Juan Benet, el inicio de la verdadera renovación de la narrativa española) se ha cifrado en una superabundancia de títulos de muy diversa estirpe, apoyados en intereses temáticos, estilísticos y en procedimientos narrativos absolutamente libres (el de la «Novela en libertad» llamó José María Martínez Cachero al período narrativo 1976-1980), según el talento y la competencia literaria de cada autor. La atención que me han suscitado los narradores que figuran en el frontispicio del presente trabajo parte, además de intereses personales, de otros estrictamente académicos: la intención de aportar (al menos) una aproximación a textos que, en su mayoría, tal y como sucede con otros muchos pertenecientes a novelistas contemporáneos suyos, se han quedado arrumbados en cierta región del olvido: ser vivo, la literatura se expande sin cesar y cada autor busca su aportación personal a este universo. En ese territorio ya indomeñable, permanecen necesariamente multitud de parcelas inexploradas que esperan alguna iluminación. El presente trabajo, dentro de sus no escasas imperfecciones, de sus limitaciones, de sus amplias inseguridades, de sus incesantes dudas, quiere contribuir, no obstante, a alumbrar esas zonas y aventurarse únicamente en un territorio aproximativo.

Ya he dicho que mi interés por la literatura surge en mi adolescencia. Permítaseme por ello aludir brevemente a un aspecto personal incardinado a lo que hoy nos ocupa. Hay un autor esencial, que es Miguel Delibes, y una novela, para mí, fundacional: *Diario de un cazador*, a través de cuya lectura confirmé, primero, un medio ambiente que ya perfectamente conocía por mi origen rural, de manera que mi primitivo *nivel de conciencia* se corroboraba y se autoafirmaba en el mundo representado por Lorenzo, bedel de un instituto de una ciudad que nunca se nombra, un mundo entre el campo y la ciudad, entre lo doméstico y, también, lo académico, pues no en vano Lorenzo escribía –según afirmaba él mismo– gracias a su relación diaria con ese ámbito. Pero además, aquella obra de Delibes ocasionó no solo tales constataciones, sino algo más complejo en forma de descubrimientos: el primero, el despertar a la palabra; el segundo, el despertar de la conciencia emocional, y, unido a ella, lo que yo prefiero nombrar como la génesis del conocimiento. El despertar a la palabra se produce siempre desde el asombro y la perplejidad ante, precisamen-

te, la palabra no conocida, ante la expresión ininteligible; ante lo que, en principio, se presenta como un mensaje críptico, inabordable que, en seguida, y por un amor inmanente al verbo y a la lengua que habita el ser humano, incita a perseverar. En cierto lugar escribió Delibes, refiriéndose a su *Diario de un cazador*: «No he pretendido dar un petulante cauce metafísico a la minucia cotidiana». Volví muchas veces sobre estas palabras herméticas para aquel adolescente de catorce años en 1982; pero durante mucho tiempo, acaso una inabarcable eternidad, nunca vislumbré el sentido más ínfimo. En cambio, la palabra ya había hecho presa en mí, la conciencia de la palabra (una conciencia ignorante, dubitativa, acaso desolada por aquel núcleo inaccesible) había empezado a ejecutar su deletérea y dulce mordedura. La conciencia emocional y el conocimiento (tal vez el hallazgo intuitivo de lo simbólico y lo connotativo) sobrevinieron paralelamente, porque la lectura de aquellas páginas fue sucesiva, regresiva, incesante, permanente, hasta hallar lo que parecía apelar (según debí de intuir de la forma más subconsciente) a lo más interior del ser: «Después empezaron a bajar las primeras sombras, y sentí, sin saber por qué, como una tristeza». El mundo había sido inaugurado, no sé si entendido, pero sí, al menos abierto a una posible comprensión, a una identificación plena, la del lector (yo y solo yo) con el individuo que transita y habita la novela y evoluciona a lo largo de ella (ese individuo que también era yo y solo yo, pese a llamarse Lorenzo, y ser bedel de instituto, y superar mi edad en al menos veinte años, y habitar un ámbito y un tiempo que no eran los míos).

Por lo que respecta a la estructura y al contenido, el presente trabajo está organizado en tres partes. Para la primera, que sirve de introducción al contexto histórico y literario del período que nos ocupa, he optado por la presentación, que es también un epítome, de una bibliografía que considero esencial para conocer el desarrollo de la novela española a partir de 1975 y hasta finales de los años ochenta o muy iniciales años noventa.

En un primer tramo, tal bibliografía está compuesta por artículos críticos aparecidos en diversas revistas o anuarios. Se han considerado, en este sentido, incuestionables por su valor bibliográfico, las series *El año literario español* (1975-1980) y *Letras españolas* (1976-1989), en las cuales se recogen los juicios críticos en torno a las publicaciones en los diversos géneros durante los doce meses anteriores; nuestro interés se centra, obviamente, en las secciones dedicadas a la novela.

De otro lado, se han tenido en cuenta nueve artículos (del total de doce) acerca de la novela española contemporánea, del profesor Gonzalo Sobejano, serie recogida finalmente en un solo volumen recopilatorio por la editorial Marenostrom (*Novela Española*

contemporánea 1940-1995), pero publicados en diversos lugares entre 1976 y 1996. De los magníficos análisis que ofrece Gonzalo Sobejano nos parecen de gran interés los dedicados a la metanovela y a lo que él denomina la *novela ensimismada*, además de la denominada novela poemática.

Se han incluido también referencias a artículos de Soldevilla Durante, Castillo- Puche (publicados en *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España [1975-1985]*), Constantino Bértolo y Fernando R. Lafuente, publicados en el monográfico que la *Revista de Occidente* dedicó en 1989 a la novela española. De todos estos trabajos, nos parece de mayor interés el de Bértolo, quien apunta directrices críticas y de investigación futuras (es decir, ya actuales) sobre la novela española: el imaginario colectivo, la función de la trama, las formas de acercamiento a la realidad, la ubicación y significado del narrador, la narrativa escrita por mujeres, la permanencia o renovación de las formas realistas, las características del nuevo lector implícito y la relación de la narrativa con las sensibilidades e ideologías dominantes (Bértolo, 1989: 59-60).

Un segundo tramo de esta primera parte está compuesto por referencias a estudios generales sobre la narrativa en la transición política y los años ochenta. A este respecto, nos parece esencial, por ser el pionero y por la magnífica nómina de novelas y autores que presenta, el estudio de Santos Alonso *La novela en la transición (1976-1981)*, si bien consideramos que el método empleado es poco iluminador, pues adolece, tal y como opina el profesor Martínez Cachero, de «pueril afán ordenador que lleva a clasificaciones poco convincentes» (Martínez Cachero, 1997: 668).

El estudio de María Isabel de Castro y Lucía Montejo, *Tendencias y procedimientos de la novela española (1975-1988)*, nos parece asimismo de gran valor. De este estudio, el cual se refiere en cierto momento a las ideas de Gonzalo Sobejano, lo más interesante es la idea de que la novela española no obedece estrictamente a las líneas claves proyectadas por el posmodernismo.

Nos parece significativa, también, la *Historia de la literatura española contemporánea. (1939-1990)*, de Óscar Barrero Pérez, autor que, siguiendo el método generacional, establece el inicio de la renovación de la novela española en torno a 1967-1968, a partir de la denominada (con Darío Villanueva), *generación del 68*.

Y de visión generacional parte también el artículo de Darío Villanueva, «Los marcos de la literatura española (1975-1990)», publicado en *Historia y crítica de la literatura española*, de referencia inexcusable, en la que se tratan, además del aspecto

generacional, otros del entorno del hecho literario: producción industrial, público lector, adaptaciones cinematográficas de obras narrativas, la crítica de urgencia y el concepto de posmodernidad.

Más específico es el artículo de Sanz Villanueva, publicado también en la *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Sanz Villanueva establece una frontera bibliográfica en 1975 que supone una etapa nueva en la cultura española y afirma que el cambio en la novela se había empezado a producir en los años sesenta. Como nota destacable, Sanz Villanueva considera que, pese al éxito de *La verdad sobre el caso Savolta*, la novela de Mendoza no cambia mucho el panorama porque los intereses del lector español de la época estaban centrados en «el vago ensayismo sociológico» y el «cotilleo político» (Sanz Villanueva, 1992: 252). Lo que sí sucede a mediados de los años setenta es la gestación de nuevos narradores, es decir, los de la aludida *generación del 68*, la de los nacidos entre 1939 y 1950. Si en un primer momento esta generación se decanta por lo experimental, en un segundo tiempo se dará paso al «gusto por contar», que inaugurará una «gran pluralidad de líneas narrativas» (Sanz Villanueva, 1992: 253-254); en este tramo se sitúa la exitosa novela de Eduardo Mendoza y el subgénero policíaco, de gran acogida en aquellos años. Por lo demás, Sanz Villanueva se hace eco de la denominada novela culturalista, novela histórica, novela testimonial y novela experimental (aún con representantes), de la novela escrita por mujeres y de otras tendencias, como el intimismo.

Un estudio de gran interés es del María Dolores Asís Garrote, acaso el más completo de los publicados hasta esa fecha (1996). Como notas significativas, Asís Garrote estima que el cambio en la narrativa española se opera a partir de la publicación de *La saga/fuga de J. B.*, en 1972, y que desde 1980 hasta mediados de los noventa, no se produce, según la profesora Asís Garrote, «ninguna revelación digna de reseñar como indicio de un original renacimiento» (Asís Garrote, 1996: 339). A todo lo cual hay que sumar, como es común en otros estudios, el repaso de tendencias y autores a lo largo de los últimos veinte años (hasta 1996) de novela en España.

Del magno estudio de José María Martínez Cachero sobre la novela española desde 1939 hasta el fin de siglo, hemos escogido las páginas del capítulo 5, «Una novela en libertad (1976-1980)», en especial las dedicadas a 1978, año constitucional, por el tratamiento del concepto de *desencanto*, válido para entender cierta región del espíritu de los protagonistas de *Muchos años después* y del clima de la época, en cuanto a los últimos coletazos de la censura, la llegada de los escritores exiliados o la proyección de

los premios literarios.

Del segundo estudio de Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001* (2003) nos interesa en especial el capítulo titulado «La normalización del cambio narrativo (1982-1990)». Alonso hace hincapié en que la década de los ochenta supone la normalización, la continuidad y profundización de los temas y técnicas narrativas iniciadas en el período anterior. Los novelistas continúan esos nuevos caminos emprendidos, continuidad que tiene su razón de ser en el afianzamiento en los nuevos presupuestos del realismo, con sus articulaciones imaginativas y fantásticas, y en los procedimientos narrativos tradicionales, críticos también y lúdicos en el sentido literario.

El trabajo de María del Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)* no aporta novedades a lo ya expresado en los estudios mencionados, sino que se limita a recordar datos: abandono del experimentalismo, vuelta a la narratividad o al clasicismo, abandono del realismo, vuelta de la crónica y el ensayo, promoción de las culturas regionales, aparición de un tipo de lector –después del fenecimiento del régimen franquista– interesado por la lectura sociológica, edición de obras publicadas fuera de España, recuperación de otras mutiladas por la censura, interés por la historia y la narrativa de intriga, etc. (Langa Pizarro, 2004: 24-32). Ya en plena democracia, a partir de 1982, la autora recuerda el influjo de la llamada posmodernidad, producto, en España, del cumplimiento de las bases cosmopolitas de mayo del 68, o bien «de la pérdida de toda noción de valor» (Langa Pizarro, 2004: 34). La literatura, la novela particularmente, se decanta por «el ámbito de la intimidad en lugar de los planteamientos sociales de la literatura realista» (Langa Pizarro, 2004: 35). Junto al cambio de perspectivas en lo estrictamente literario, se produce el fenómeno del cambio en el mundo editorial, como muy bien estudia Ramón Acín en *Narrativa o consumo literario* (1990), circunstancia unida al cambio económico y social en nuestro país. El trabajo de Langa Pizarro supone, no obstante, una aportación didáctica y clara, además de bibliográfica, del estado de la cuestión en lo referente a la narrativa hispánica desde la transición hasta el año 2004, y extrae conclusiones que van indicadas en su lugar (páginas 140 a 142 del presente trabajo).

En cuanto a la segunda parte, se ha intentado una aproximación al concepto de identidad narrativa partiendo, en primer lugar, de algunas teorías sobre el personaje que proceden, principalmente, del trabajo recopilatorio de Carlos Castilla del Pino (1989), en el que intervienen autores como Carlos Thiebaut, Magdalena Mora, o el propio psiquiatra cordobés, o de estudios de otros autores: Ricardo Gullón (1979), Rafael Azuar (1987), Isa-

bel Cañelles (1999), Pedro Aullón de Haro (2001), Marta Simó Comas (2007) o Eugenia María Acedo Tapia (2011). En segundo lugar, hemos acudido a las teorías de Paul Ricoeur en torno a la identidad narrativa, que proceden principalmente de su obra *Sí mismo como otro*, concretamente del quinto y sexto capítulos, «La identidad personal y la identidad narrativa» y «El sí y la identidad narrativa», además de su magno estudio *Tiempo y narración*, específicamente en el tercer volumen de este último. Consideramos que de la unión de teorías dispares o heterogéneas surge un acercamiento, al menos, al concepto que defendemos en el presente trabajo.

Por lo que concierne a la tercera parte, la estrictamente original, se aborda, partiendo de las perspectivas expuestas, el análisis de seis obras de tres novelistas españoles contemporáneos, tomando como motivo de interés el individuo y todo lo que contribuye a la conformación de su identidad narrativa, o, siquiera, a una aproximación. Aunque consideramos que en las respectivas introducciones y en las conclusiones finales quedan adecuadamente perfilados los rasgos distintivos y la naturaleza de cada uno de los protagonistas o individuos sobre los que descansa la narración, recordaremos que en todos ellos, y según nuestra perspectiva, comparece la vieja dicotomía entre la realidad y el deseo, conforme expresó Luis Cernuda, o, tal y como estableció Georgy Lukács en su *Teoría de la literatura*, la falta de armonía entre la realidad y el héroe, que quisiera poseer un mundo de pasiones afirmativas y se encuentra en perpetua agonía en otro precario y deficiente (Villanueva, 1979: 44). Más específicamente aún, en las novelas de José Antonio Gabriel y Galán encontramos individuos sometidos a la hostilidad del medio político y moral, hecho que revierte en un desencuentro con ciertas instancias interiores del ser; en Alonso Guerrero, nos hallamos ante individuos (narradores anónimos) preocupados y llevados implícitamente por el esteticismo literario, cuyos mundos son, en realidad, mundos ficticios o desarrollados imaginativamente según esos principios, lo que nos aporta un desentendimiento de la realidad (por rechazo, por idealismo, por romanticismo), es decir, una huida a universos fantasiosos. Finalmente, en las novelas de Luis Landero, nos topamos, en primer lugar, con un individuo que, no habiendo podido desarrollar una parte de sí mismo durante los años de adolescencia, esto es, una vida más alta, poética, viajera, heroica, acorde, en rigor, a los presupuestos románticos y a los modelos del cine de Hollywood, despierta esa pulsión a una edad objetivamente inapropiada y la lleva, finalmente y por encima de todo, a cabo. En *El mágico aprendiz* quizás la dicotomía entre realidad y deseo, o entre mundo y héroe, quede diluida por la tendencia a la dorada mediocridad (Soldevilla Durante, 2000:

103) del individuo protagonista. No obstante, la búsqueda del deseo se manifiesta al menos en parte en la aceptación implícita del amor y en la puesta en marcha de la aventura empresarial del protagonista, como consecuencia de lo anterior, y motivo de aprendizaje vital, pese a que el vaivén del azar, el destino, o de sus dudas e indecisiones, lleven tanto a él como a sus compañeros al punto inicial de su rutina.

2. PRIMERA PARTE. INTRODUCCIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO. LA NOVELA ESPAÑOLA DESDE LA TRANSICIÓN HASTA 1991 SEGÚN LOS CRÍTICOS: EPÍTOME Y COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO.

2.1. La novela española en el período 1975-1991.

El objetivo de esta primera parte no es teorizar acerca de un período literario –el de la transición española y los años inmediatamente posteriores, hasta 1991, fecha de la publicación de *Los ladrones de libros*, de Alonso Guerrero³– sino mostrar y comentar, a modo de epítome, lo que consideramos la mejor bibliografía que en torno a la novela de los años 80 se ha publicado en nuestro ámbito cultural⁴, y que, a la vez, me ha servido para abordar el contexto histórico y crítico de los autores analizados en el presente trabajo. Además, y pese a ser un período aún reciente –o quizás ya no tanto– en nuestra historia literaria, se intentará extraer al final algunas conclusiones en torno a los ejes que vertebran la producción novelística no solo de los autores objeto del análisis aquí presentados, sino del gran grupo de narradores de la década aludida. El criterio seguido para la presentación, comentario y resumen bibliográficos es cronológico; pero las alusiones a los distintos estudios, ensayos o artículos da lugar, obviamente, a inevitables y necesarias conexiones *intra* e intertextuales y bibliográficas. Para el inicio de este epítome partimos de nombres y trabajos inexcusables en el campo de los estudios narrativos, algunos de los cuales están recogidos en historias de la literatura española bien conocidas (*Historia de la literatura española*, volumen 6/2 [Barcelona, Ariel, 1984]; *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por Francisco Rico, volumen 9 [Barcelona, Crítica, 1992]), y otros

³ Anticipamos ya que la redacción de esta novela concluye en septiembre de 1988, tal y como consigna su autor en la última página del texto (Guerrero, 1991: 293).

⁴ Hago mía la nota a pie de página (n. 1) que Soldevilla Durante coloca en su artículo «La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985», (véase Amell y García Castañeda, 1988: 37-47): «La exclusión de la narrativa escrita en otras lenguas peninsulares se debe a mi especialización en la de la lengua mayoritaria. Pero no debe encubrirse mi ignorancia, perdonable o no, con un título que no se ajusta a la realidad de la España democrática, en las que las culturas que se manifiestan en las otras lenguas peninsulares producen novelas que son tan españolas como las escritas en castellano» (Soldevilla Durante, 1988: 37).

publicados de forma independiente y dirigidos al estudio de la época o de novelistas y aspectos específicos.

2.1.1. El lustro 1975-1980 como contexto previo general. Transición política y ausencia de transición narrativa.

Sobre la fecha histórica de 1975 como frontera propiciatoria para una posible renovación de la novela española se pronuncian todos los estudios literarios que tratan la novela española contemporánea. No obstante, el profesor Dieter Ingenschay (1994) lanza la cuestión de si, efectivamente, la llegada de la democracia supuso «un estímulo o una pérdida de nivel» (Ingenschay, 1994: 8), y advierte que el problema suscitó en su momento opiniones abiertamente dispares; por un lado, la de quienes argumentaban «con maligno regocijo que, tras la muerte de Franco, no ha ocurrido absolutamente nada» (1994: 8); por otro, «sobre todo los críticos literarios de *El País* y los departamentos de publicidad de las grandes editoriales» (1994: 8), los que proclamaban «nuevos rasgos de ingenio, cambios de paradigmas y rupturas con la tradición» (1994: 8). Sea como fuere, advierte, no es posible defender la existencia de «ruptura con la tradición. Tampoco había motivos para ello» (Ingenschay, 1994: 9), puesto que la literatura en la etapa franquista, pese a la censura, se situaba en «un nivel apreciable» (1994: 9), en el sentido de que «había mantenido vivas las raíces liberales de la Segunda República» (1994: 9). Aunque es indudable que la muerte de Franco y la llegada de la democracia en 1978 supuso un abandono de la contienda intelectual contra la censura, lo que originó, según Ingenschay, «un relativo desconcierto» (1994: 9).

Sumariamente, y hacia 1994, Ingenschay señala como características de la literatura española del momento las siguientes:

Franqueza y aperturismo no dogmáticos; amplia libertad de posibilidades formales y temáticas; relación serena y a menudo pragmática con el pasado y con la herencia cultural; conciencia política siempre alerta y capacidad para el humor sarcástico, para la caricatura grotesca, para el *disparate* carente de respeto, para la burla, para todas las formas posibles de la ironía, incluida la autoironía (Ingenschay, 1994: 10).

Rasgos, todos ellos, que, en definitiva, son herederos de la tradición hispánica (y que, según este crítico, impedía a los jóvenes novelistas de entonces sumarse a la posmodernidad [Ingenschay, 1994: 10]), pese a que ninguno los autores del momento alcanzan el nivel estilístico de Cela o Delibes (1994: 11). Junto a estos juicios, Ingenschay reconoce el momento de renacimiento que, transcurridos tres lustros desde la transición política, vive la novela española, ayudada por la gran proyección del momento en los medios de comunicación y por los premios literarios (1994: 14-15).

En conclusión, el crítico alemán apunta que el año 1975 no supone «un corte profundo» en la literatura, puesto que autores anteriores a ese años (Cela, Delibes, Martín Gaité, Buero, Sastre) siguen escribiendo veinte años después (1994) y «autores *posteriores a 1975* tienen producción anterior a esa fecha». El año en cuestión representa, por tanto, no el inicio de una nueva era, sino un punto de partida, pues a partir de ahí y de la llegada de la democracia en 1978 «la literatura surge bajo otras condiciones»: ausencia de censura y presencia de las leyes del mercado (Ingenschay, 1994: 15).

2.1.1.1. La serie *El año literario español* (1975-1980). La descripción cuasi simultánea.

Entre 1974 y 1989 la editorial Castalia publicó los anuarios *El año literario español* (1974-1980) y *Letras españolas* (1976-1989), dos series de volúmenes en los que varios autores escribían sobre las publicaciones más significativas, las tendencias y los premios, en cuanto a ensayo, periodismo, novela, poesía y teatro, no solo en castellano, sino en el resto de lenguas del Estado, a lo largo de cada uno de esos siete años.

En *El año literario español*, y por lo que respecta a la novela, los artículos aparecían firmados por José María Martínez Cachero (1974 y 1975) y Darío Villanueva (1976, 1977, 1978, 1979 y 1980).

2.1.1.2. *El año literario español 1975.*

De interés para este epígrafe, en lo que concierne a la novela española de la transición⁵, Villanueva señala la aparición de *El pasajero de ultramar*, de José María Guelbenzu, y comenta muy brevemente la novela en estos términos:

De la aparición de la tercera novela de José M. Guelbenzu, *El pasajero de ultramar* (Galba), quizá se puedan deducir algunos rasgos sintomáticos sobre la actitud de los novelistas más jóvenes que ya puede ofrecer *su* trayectoria. Ordenada bajo un diseño musical [...] no se diferencia, en lo temático, de *El mercurio* (1967) y *Antifaz* (1970), pero ha prescindido sabiamente de superficiales manifestaciones vanguardistas en favor de una mayor trabazón estructural y coherencia expresiva (Villanueva, 1976: 22).

2.1.1.3. *El año literario español 1976.*

Del año 1976, además de repasar las «recuperaciones» (Villanueva, 1980: 331), es decir las reediciones de títulos clásicos u otros más recientes, Villanueva nos habla de los premios literarios (1980: 334-336) (entre ellos el de la Crítica a *La verdad sobre el caso Savolta*), el Planeta (*La gangrena*, de Mercedes Salisachs), el Ateneo de Sevilla (José Luis Olaizaola, *Planicio y Lolo*) el Nadal de Francisco Umbral con *Las ninfas*.

Además, trata a los «consagrados» (1980: 337-338) al recordar las nuevas aportaciones (Torrente Ballester, *Nuevos cuadernos de la Romana*; Delibes, *S.O.S*; Benet y sus dos libros de ensayo *En ciernes* y *El ángel del señor abandona a Tobías*); etc. En cuanto las novelistas nos recuerda nuevos títulos de Rosa Chacel, Carmen Kurtz, además de títulos ya comentados en uno u otro lugar de este trabajo, como novelas de Francisco Umbral (*Las respetuosas*), José Antonio García Blázquez, o la tercera novela de Guelbenzu, *El pasajero de Ultramar*.

De mayor interés es el epígrafe dedicado a «Jóvenes, noveles y novísimos» (1980:

⁵ Para lo relacionado con la renovación narrativa en la transición, y otros aspectos, nos remitimos a los comentarios referidos de Santos Alonso, *La novela en la transición* (1983), más abajo.

341), por lo que supone de nuevas aportaciones a la narrativa española. En este sentido, Villanueva menciona *El juego de los niños*, de Juan José Plans; y, por otra parte, la colección de Akal de escritores «novísimos» (1980: 341-342). Además, refiere una novela de Francisco López Barrios: *Dicen que Ramón Ardales ha cruzado el Rubicón* («texto abierto, pesimistamente cíclico» [1980: 342]), u otra de Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria* (1980: 342).

Por otra parte, trata los libros de relatos (1980: 343): *Apólogos y milesios*, de García Hortelano; *El personal*, de Mercedes Ballesteros o los de Jiménez Lozano (*El santo de mayo*).

De mayor interés aún son las referencias (1980: 344-345) a la novela española reciente en ese momento, y a la atención que suscitó en críticos como Sobejano o Viñó. Entre esos estudios, Villanueva menciona *Novela y cultura española de posguerra*, de Fernando Álvarez Palacios; además se refiere a distintos coloquios organizados por la Fundación Juan March en torno a la novela de posguerra (1980: 344), y a otros más específicos dedicados a escritores bien conocidos, como Delibes (*Desarrollo de un escritor*, de Edgar Pauk), o no tan conocidos o bien tratados por la crítica (Luis Romero, Gironella); o, finalmente, al estudio de Fernando Morán «complementario de su *Novela y semidesarrollo: Explicación de una limitación*» (1980: 345).

2.1.1.4. *El año literario español 1977.*

Del año 1977, Villanueva comenta las novelas que «juegan con la historia» (1977b: 10) (presentan una posibilidad histórica invertida con respecto al desenlace de la guerra civil, en el caso de las dos primeras obras aludidas), entre las que menciona *En el día de hoy*, de Jesús Torbado; *El desfile de la victoria*, de Fernando Díaz-Plaja, o *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera*, de Carlos Rojas. Por otra parte, se refiere a la novela en clave al hablar de *Historia de Elio*, de Ramón Tamames, en la que se percibe «el forcejeo político entre partidarios de reforma inmovilista [...] y ruptura democrática» (Villanueva, 1977: 13).

Otro grupo de novelas que menciona es el de *novelas testimoniales o documentales*

(1977b: 15-19), «de asuntos de la más palpable actualidad» (1977b: 15). *Lectura insólita de «El Capital»*, de Raúl Guerra Garrido y *La crisopa*, de Emilio Mansera Conde estarían (ganadora y finalista del Premio Nadal 1976, respectivamente) en este grupo.

Como «documento retrospectivo» cita *Una República sin republicanos* (novela que Santos Alonso inserta en el grupo de novelas históricas y políticas), de Manuel Villar Raso (1977b: 17), autor del que menciona además *Hacia el corazón de mi país*⁶ (1976) y *Mar ligeramente sur* (1976). Otras novelas de este mismo grupo temático serían *De la tierra sin sol*, de José María Álvarez Cruz («extemporáneo profeta del más trasnochado «realismo social», si hemos de hacer caso a las palabras de su autobiografía preliminar» [Villanueva, 1977: 18]); *Diario de guerra de un soldado*, de Vicente Salas Viu; *Dame un fusil, pequeño*, de José Fernández-Cormenzana; u *Oscuro amanecer*, de Ángel María de Lera.

Con respecto a la *novela política* se mencionan *Semana de pasión*, de José Corrales Egea; *El Palacio y la Furia*, de Luis Ricardo Alonso y *Don Manuel y la agricultura*, de Bernardo Víctor Carande, sobre la cual Villanueva opina que «este libro sutil marca probablemente el modelo novelístico más original de cuantos se han propuesto en España sobre los últimos años» (Villanueva, 1977: 22).

Más significativo es el apartado, por lo que de interés tiene para nuestro trabajo, de *novela irónica y novela en la novela*, en el que se menciona *Recuento*, de Luis Goytisolo, y *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino. En la misma estela se encuentran *La novia judía*, de Leopoldo Azancot; *Fabián*, de José María Vaz de Soto; novelas a las que se suma *Fragmentos de Apocalipsis*, de Gonzalo Torrente Ballester (Villanueva, 1977: 24-26).

Junto a la publicación de estos textos narrativos, Villanueva llama la atención sobre la «moderación de los experimentos»⁷ (1977: 27), que ilustra con unas palabras de Fabián,

⁶ «Esta novela comparte con otra anterior, *Mar ligeramente sur*, un mismo tema –la alienación del hombre en la sociedad actual–, un idéntico protagonista, verdadero héroe luckasiano, extraño, sensible y solitario que camina en ambas hacia el Sur –símbolo de lo primigenio, de las raíces–, donde el mar –la vida– todo lo llena, y el recurso de una intriga policíaca. [...] Lo verdaderamente destacable de Villar Raso es el clima de fantasía y erotismo que impregna sus historias, y, sobre todo, el tratamiento lírico que da a su prosa narrativa, llena de musicalidad y audaces hallazgos metafóricos» (Villanueva, 1977: 17-18).

⁷ Por su parte, Santos Alonso se referirá en la nota preliminar de su estudio a que «En 1974, aunque se haría más visible al año siguiente, se podría dar por terminada la época de mayor energía de la corriente «experimentalista» que durante los años anteriores había abrigado grandes esperanzas de renovación para la narrativa española» (Alonso, 1983: 8). Con respecto al experimentalismo, cuyo origen impulsor se inicia en los años sesenta, se produce en los setenta (hasta 1975, según queda establecido, con la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* de E. Mendoza) una *efervescencia «experimentalista»* (Alonso, 1983: 11), con títulos bien conocidos como *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu; estela a la que se suman autores ya consagrados como Delibes (*Parábola del naufrago*), Cela (*San Camilo 1936*), Juan Goytisolo (*Reivindicación del conde don Julián*), Alfonso Grosso (*Florido mayo*), Juan Marsé (*Si te di-*

personaje de la novela del mismo nombre de Vaz de Soto, «Como Torrente [Ballester], los novelistas más jóvenes han demostrado compartir este aserto de Fabián (personaje) de Vaz de Soto: «la esencia de la novela sigue siendo hasta ahora la narración» (1977b: 27). En este sentido, menciona *Visión del ahogado*, de J. J. Millás y *La libertad*, de Mariano García Landa. Villanueva concluye esta sección con interesante comentario:

Este ascetismo narrativo de los jóvenes –o noveles, pues el último de los citados nació en 1930– es uno de los datos a retener tras un balance del año, pero nos deja, por su escasa amplitud de miras, el resquemor de que obedezca a un nuevo movimiento pendular, pobre en sí mismo, tan sólo justificado por el rechazo de las osadías experimentalistas de que ha adolecido nuestra novela más nueva en anteriores temporadas (Villanueva, 1977: 28)⁸.

2.1.1.5. *El año literario español 1978.*

Por lo que respecta a 1978, Villanueva (1980: 575-576) destaca la novela de Jorge Semprún ganadora del Planeta, *Autobiografía de Federico Sánchez*, «fruto de su experiencia de dirigente clandestino en el interior desde 1953 hasta 1964, y réplica a su expulsión, junto con Fernando Claudín, del Comité Ejecutivo, del Comité Central y, por último, del Partido por criticar su política y ofrecer otra alternativa que, en líneas generales, hoy aplica el PCE como vanguardia del 'eurocomunismo'»⁹ (1980: 575). Villanueva realiza una breve reseña crítica en torno a lo específico de la novela en general en relación con la de Semprún, por su carácter marcadamente autobiográfico.

cen que caí), o G. T. Ballester (*La saga/fuga de J. B.*), etc. Pese a todo ello, el experimentalismo «sucumbe bajo el peso de su propio cansancio, teniendo tras de sí pocos años de vigencia» (Alonso, 1983: 12).

⁸ A renglón seguido Villanueva se refiere, dentro de este mismo apartado, a novelas que siguen, en cierto modo, la estirpe benetiana de *Volverás a Región*; es el caso de *Así en la tierra*, de Javier Fernández de Castro y de *La que no tiene nombre*, de Jesús Fernández Santos (Villanueva, 1977: 28-29).

⁹ Silverio, de *MAD*, entroncaría en este sentido con Federico Sánchez. De hecho, en cierto momento de la novela, Silverio siente vivamente su cercanía ideológica: «Silverio lo encontró fascinante (por fin alguien a su altura) y sintió envidia de aquel aventurero tan bien dotado en todos los terrenos (Gabriel y Galán, 1991: 70).

Además, se refiere al consabido tema literario de la guerra civil (1980: 578-580), como «terreno abonado para la cosecha de terms y argumentos» (1980: 578), o a la novela testimonial y de documentos (1980: 580-583) enlazada a la anterior, mediante «relatos de gran valor testimonial en los que ex combatientes republicanos novelizan sus experiencias» (1980: 580).

En su epígrafe «Novela en la novela» (1980: 583), Villanueva comenta *El valle de los Cañidos*, novela de Carlos Rojas, como demostración, afirma, de que «la actualidad no está reñida con un proyecto novelístico exigente en lo intelectual y expresivo» (1980: 583); y en el epígrafe «Nuevo formalismo. Nueva novela» (1980: 586-588), el crítico se refiere varias obras de interés, comenzando por *Del pozo y del Numa* de Benet (1980: 586) y continúa con otras como *Albertina en el país de los Garamantes*, de Manuel de Lope, *Las lecciones suspendidas*, de Azúa, *De entre los números*, de Sánchez Espeso, *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets. Todas ellas el crítico las relaciona con el influjo de Benet en los nuevos narradores (1980: 586, 587).

Además, señala como «Otra aportación, todavía más definitiva, a nuestra novelística» la novela de Guelbenzu *La noche en casa*, por las «singulares concomitancias temáticas y formales con novelas de escritores jóvenes destacadas en años anteriores» (1980: 587), como *Fabián*, de Vaz de Soto, o *Luz de la memoria*, de Lourdes Ortiz (1980: 588).

Señala también Darío Villanueva otros textos narrativos que «rinden tributo al misterio, la imaginación o la fantasía» (1980: 589), y entre esos textos recuerda títulos como *Las Islas Transparentes* de Joaquín Giménez Arnau, entre otras (1980: 589-591), todos ellos títulos hoy olvidados para el lector, tanto no informado como informado.

2.1.1.6. *El año cultural español 1979.*

Del año en cuestión, como notas de mayor interés el crítico señala el gran número de novelas y libros de relatos publicados, entre los cuales hay gran diferencia de calidad, temas, escrituras y técnicas narrativas (Villanueva, 1979: 27), por lo que indica la conveniencia de utilizar exclusivamente el método sociológico para abordar el período de los últimos doce meses (octubre 1978-septiembre 1979), es decir, teniendo en cuenta no los títu-

los, tendencias temáticas o poéticas, trayectoria individual o generacional, sino «por el sello editorial que las ha publicado en la inteligencia de que cada uno de ellos *explota* un determinado sector del mercado, y a sus exigencias ha de someterse la libre creatividad de los escritores» (1979: 27).

Desde el punto de vista estrictamente crítico, Darío Villanueva anota, por lo que atañe a las tendencias narrativas y en especial a la influencia histórica de la guerra civil, no reñida con otra u otras tendencias al margen de esa rama de naturaleza realista:

En los últimos lustros nuestra novela ha necesitado muy mucho del «trampolín de la realidad» del que hablaba Baroja, pues en lo argumental se ha nutrido con preferencia de la guerra civil y el régimen resultante de ella. Esta reiterada atención a lo más inmediato ha sido considerada una constante de la literatura española de todos los tiempos, pero ni en ella ni en la novela más reciente implica la inexistencia de una línea complementaria de universalismo e imaginación (Villanueva, 1979: 28).

En este sentido menciona la magnífica obra *Gárgoris y Abidis* de Fernando Sánchez Dragó, cuyo espíritu sirve al autor para escribir «contra la villana realidad», conforme a «los males de nuestra literatura novelesca» (1979: 28). El texto de Dragó (publicado finalmente en *El viejo topo*, número 35) defiende lo que se ha denominado desde el punto de vista narrativo *el romance*: «el exotismo, el cosmopolitismo, lo inusual, lejano, fantástico, la novela de aventuras» (Villanueva, 1979: 28); es decir, una novela «capaz de *divertir, cautivar y conmover*» (1979: 28), todo lo cual depende, obviamente, del talento del narrador, independientemente del lugar o el ambiente en el que se desarrolle (1979: 28-29).

En fin, centrándose en el contenido del curso narrativo, Villanueva comenta lo que él denomina la *novela referencial* (1979: 29-37), es decir, la que tiene como motivo inmediato la realidad del contexto histórico de un país. La novela referencial se desarrollará siempre en medio del dilema «documentalismo-abstracción, entre el someter la novela a un referente inmediato y dejarla sin ataduras en busca de una más amplia y universal significación» (1979: 36).

Para esta tendencia Villanueva se refiere a *El disputado voto del señor Cayo*, de Delibes, con las elecciones primeras de la democracia y la consiguiente campaña electoral de un partido de izquierdas; no obstante, los textos narrativos comentados son muchos en este apartado, y como nota general, hay que destacar que el franquismo forma parte de uno de estos motivos narrativos, que se convierten en tema literario, y el franquismo en sí es

uno de ellos, el cual favorece en este tiempo «más la literatura de reinterpretación del pasado individual y colectivo que la satírica o de denuncia» (1979: 31)

Otra tendencia es la novela de no-ficción, o *sin ficción*, según acuña Villanueva, unido en parte a la anterior, forma literaria de la cual señala el crítico como documento el libro de Grosso *Los invitados*, novela que asimila «casi todas las teorías novelescas posibles» (Villanueva, 1979: 34). Cercano al denominado *nuevo periodismo* se destacan las novelas *El anarquista coronado de adelfas* de Manuel Vicent y *El amargo sabor de la retama*, de Castillo-Puche (1979: 35).

Otro interesante apartado lo dedica Darío Villanueva a la «Novela poética» (1979: 37-45), para lo cual anticipa:

Novela *poética* significaría (...) aquella que no concediese primacía ni al sujeto de la enunciación ni a su destinatario; menos aún al referente histórico, sociológico o psicológico (...), sino al mensaje narrativo propiamente dicho, que reclama para su textura estilística y compositiva toda la atención del lector (Villanueva, 1979: 37).

Se trata de un tipo de novela frecuente entre los narradores llamados *novísimos*, los cuales dan una significación específica al lenguaje, intentando demostrar que «su pretenciosidad inane [la del lenguaje] es realmente la literatura más profunda, renovadora y enjundiosa del momento» (1979: 38). Los títulos mencionados son también numerosos. Villanueva se decanta por la estela de Gonzalo Torrente Ballester, aunque comenta otros novelistas: Molina Foix, Javier Marías.

Para la *metanovela*, según este crítico, un buen ejemplo es el de Sánchez Espeso y su *Narciso*, en la que «el narrador va dando cuenta paso a paso del entramado de su narración, y sella con el destinatario un pacto por el que el placer de la lectura sustituye y compensa la absoluta falta de credibilidad del relato» (Villanueva, 1979: 38).

En lo referencial también enmarca *El misterio de la cripta embrujada*, de E. Mendoza, «disparate o divertimento a costa del esquema narrativo de la novela policíaca» (1979: 39). A raíz de esta novela, Villanueva anota:

Lo lúdico es componente primordial de todos estos ensayos novelísticos, y después de los excesos trascendentalistas de las últimas décadas (...) no es malo que la narrativa española vuelva a beber de una fuente tan cristalina como la de la que fue la primera novela moderna (Villanueva, 1979: 39).

Aun así, novelas «lúdicas» fallidas, según el crítico, sería *Arte real*, de Isaac Montero, o *Pisadas de gaviotas sobre la arena*, de Pedro Antonio Urbina; sí considera acertadas, en cambio, *El amor es un juego solitario*, de Esther Tusquets, «una de la mejores creaciones que nos ha proporcionado este curso literario» (Villanueva, 1979: 40), o, por supuesto, *La cólera de Aquiles*, de L. Goytisolo, novela que Sobejano (2003: 172) encuadra en la *novela autoconsciente* o *autorreferencial*, pero de la que Villanueva habla solo como «novela poética» (Villanueva, 1979: 41).

De literatura lúdica también trata D. Villanueva al hablar de la obra de R. J. Sender *El superviviente*, «entretenimiento narrativo presentado como el relato oral (...) grabado en un magnetófono» (Villanueva, 1979: 42), procedimiento que nos recuerda inevitablemente a *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes. Finalmente, otra novela considerada poética según el criterio de Darío Villanueva es *Extramuros*, novela que

renueva ese eterno tema de la novela moderna desde Cervantes identificado por Lukács: la falta de armonía entre la realidad y el héroe, que quisiera poseer un mundo de pasiones afirmativas y se encuentra en perpetua agonía en otro precario y deficiente (Villanueva, 1979: 44).

2.1.1.7. *El año literario español 1980.*

En el anuario de 1980, Darío Villanueva empieza refiriéndose a las novelas publicadas ese año con la guerra civil española como leitmotiv¹⁰, y a las que denomina *referenciales*¹¹, «pues se trata en ellas de recrear fielmente no sólo los sucesos más relevantes de la contienda, sino también el clima espiritual generado por la lucha fratricida» (Villanueva,

¹⁰ Los títulos que menciona Darío Villanueva son: *Días de llamas*, de José María Pérez Prat; *Ya nada importa*, de Fernando Martorell; *Camino con retorno*, de Sara Solís; *El silencio de la termita*, de Jesús Infante; *El perro castellano*, de Andrés Sorel.

¹¹ Santos Alonso insertará estas narraciones, en virtud de su temática, asunto y forma, dentro de las novelas históricas. El término *referencial* está acuñado por Darío Villanueva en artículos suyos anteriores en la misma serie de *El año literario español*.

1981: 14).

Aunque de mucho menor interés para la contextualización de nuestro trabajo, y con respecto al llamado *nuevo periodismo* (al que también se referirá Santos Alonso [1983: 98]), Darío Villanueva cita a una serie de autores y textos de las más diversa temática¹², que va desde los toros hasta el crimen de Cuenca, además de realizar una dura alusión al Premio Planeta de 1979, *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán (Villanueva, 1981: 20), a las novelas de Ramón Ayerra *Los ratones colorados* y *La tibia luz de la mañana*, o la novela de Ramón Hernández publicada en ese año, *Pido la muerte al rey*. Eso sí, destaca *Mesa, sobremesa*, de Alonso Zamora Vicente (Villanueva, 1981: 24), acaso por su valor lingüístico (véase Villanueva, 1981: 24).

De la novela de Carlos Rojas *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, el autor del artículo opina que responde a un «acercamiento de la *novela referencial* a la *novela poética*» a partir de un «tratamiento más imaginativo o simbólico que objetivo de hechos históricos o de nuestro presente» (Villanueva, 1981: 25); más adelante comprobaremos que Santos Alonso, por su parte, incluye este título en la novela histórica (Alonso, 1983: 73). De Francisco Umbral menciona Darío Villanueva *Los helechos arborescentes* y califica a esta novela de «fantasía alegórica muy influida, a lo que me parece, por el éxito de la historia mágica de España de Sánchez Dragó» (Villanueva, 1981: 26).

Sin duda, los autores de mayor interés de entre los mencionados son, por una parte, Juan Benet, que publica en el año de referencia *Saúl ante Samuel*, de estirpe regionata y afiliada mucho más a la *novela poética* que a la histórica; y, por otra, Juan Goytisolo, que publica *Makbara*, «la mejor representación de la poética novelesca que antepone la textura estilística y compositiva a la carga informativa y referencial» (Villanueva, 1981: 28).

Por lo que respecta a los novelistas jóvenes, Darío Villanueva menciona –mediante juicios poco benevolentes– a Andrés Recio Beladiez, con *Tiempo de locos y bufones* y Enrique Vila Matas, con *Al sur de los párpados*¹³.

Por lo demás, de los autores mencionados, y en cuanto a la *novela poética* o de rasgos poéticos, Villanueva pone especial interés en Raúl Ruiz, por lo que en aquel momento

¹² D. Villanueva habla de todas las novelas citadas como textos que «intentan ofrecer una visión crítica de nuestra sociedad preferentemente por medio de la captación lingüística» (Villanueva, 1981: 24).

¹³ Darío Villanueva critica, por poco convincentes, «el discurso predominantemente dialogístico sobre el absurdo de la existencia humana de Andrés Recio Beladiez» y «el pretencioso ensayo, lúdico y cosmopolita, de metanovela» de Enrique Vila Matas (Villanueva, 1981: 29).

cupo esperar de sus dotes narrativas, y en su novela *El tirano de Taormina* (texto que Santos Alonso situará, conforme a su clasificación, entre las novelas culturalistas, intelectuales, históricas y paródicas [Alonso, 1983: 57, 77]; y, también, en Álvaro Pombo, con su novela *El parecido* (Villanueva, 1981: 31).

Finalmente, el crítico menciona a tres autores señeros: Manuel Longares, Leopoldo Azancot y Esther Tusquets. El primero es adscrito al rasgo de «falta de talento creativo común a los novelistas más jóvenes», por su texto *La novela del corsé*, cuyo «carácter narrativo (...) es más que discutible» (Villanueva, 1981: 32-33); del segundo destaca, en cambio, *Fátima*, novela «original y sobresaliente» por «su audaz imaginación, su bien administrado culturalismo, y sobre todo, su estilo suntuoso, perfectamente ajustado el personaje» (Villanueva, 1981: 32). Con respecto a *Varada tras el último naufragio*, de Esther Tusquets, D. Villanueva opina que el texto no supera a el anterior *El amor es un juego solitario* (1979), pero que «acredita definitivamente la personal novelística de Esther Tusquets» (Villanueva, 1981: 33).

2.1.2. El anuario *Letras españolas*.

El anuario *Letras españolas* se superpone cronológicamente y, al mismo tiempo, continúa *El año literario español*. Los criterios son los mismos: abordar de forma casi simultánea al momento en que se publican las obras que ocupan el panorama literario español del año de referencia.

2.1.2.1. La trayectoria de la novela española entre 1976 y 1986, según Darío Villanueva.

Con respecto a la novela, y tras ras efectuar una retrospectiva hasta el año de la publicación de *Tiempo de silencio* (1962), D. Villanueva (1987: 21-22) nos hace ver que la

novela de Martín Santos¹⁴ ejerce aún un influjo notable, y arguye el ejemplo de la novela *Arcángeles* (1986), de Lourdes Ortiz (Villanueva, 1987: 22-23). Se nos recuerda, además, el efecto de «fuerte conmoción y no poco desconcierto» que causó en el panorama literario la novela de Martín Santos, de forma que la reacción por parte de otros novelistas se hizo esperar algunos años; hasta 1966 no aparecen *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé o *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, y hasta 1972 *La saga/fuga de J. B.* o *El gran momento de Mary Tribune*, de García Hortelano, por ejemplo (Villanueva, 1987: 23).

En medio de este tránsito surge el *boom* latinoamericano, mediante el que «los españoles descubren otra forma de narrar» (Villanueva, 1987: 23), cuestión tan importante como el hecho de que la publicación de esa serie de novelas del ámbito hispanoamericano sirve además para renovar la atmósfera que había viciado el realismo social en España. A todo ello hay que añadir el caso de Juan Benet, que publica *Volverás a Región* en 1967 y *Una meditación* en 1970; novela, esta última, que «aporta un modelo hartamente influyente entre los escritores más jóvenes de los dos decenios posteriores, el de la novela poética» (Villanueva, 1987: 24).

En el grupo de los denominados *los novísimos* por Darío Villanueva (es decir, aquellos a quienes terminará por denominar «Generación del 68» [1992: 253]), el crítico destaca la novela *El mercurio*, de José María Guelbenzu, como «un considerable refuerzo de la propuesta narrativa innovadora derivada de *Tiempo de silencio*» (Villanueva, 1987: 25). Considerando sus procedimientos narrativos, la novela de Guelbenzu es incluida por Castro y Montejo en la *narrativa de metaficción* (Castro, 1991: 19; 31-32). Para Darío Villanueva constituye, además, «una novela de testimonio que con el paso del tiempo cobra un mayor contenido generacional» (Villanueva, 1987: 25-26).

Con respecto al arco *experimentalista* (Villanueva, 1987: 29-31), en el que «la novela se hace sólo discurso», y cuyo efecto sobre el ámbito narrativo del momento es que sirve de refuerzo del «experimentalismo creciente de los mayores», el crítico recuerda *La circuncisión del señor solo* (1972), de José Leyva, novela cuya «*historia* (...) se ha descompuesto y descoyuntado como tal» (Villanueva, 1987: 30).

El ulterior y relativamente rápido fracaso del experimentalismo procederá, precisa-

¹⁴ Es un hecho consensuado que *Tiempo de silencio* inaugura –y no el 20 de noviembre de 1975– el gran cambio en la narrativa española tras el realismo social. Este aspecto ha sido continuamente reiterado (Acín, 1990: 22)

mente, de la decantación hacia el *discurso*, motivada por una reacción contra el realismo social. En este sentido, Villanueva nos hace ver que los textos de Benet, Goytisolo o Cela «podían interesar al lector culto como poemas o ejercicios de estilo, nunca como narraciones» (Villanueva, 1987: 30-31), es decir por una discordancia entre la historia y el discurso, o por la inexistencia de ambos elementos, tal como reprocha Gonzalo Torrente Ballester en el ejemplo aducido por Villanueva (1987: 31). En este contexto, el crítico refiere la aparición, como novela decididamente rupturista con el ambiente experimental, *La saga/fuga de J. B.* (1972), narración que «reúne los ecos de la herencia cervantina y la del romance de más altos vuelos imaginativos que la novela». Según este crítico, es a partir de esta novela cuando comienza el cambio en la novela española (Villanueva, 1987: 31).

La saga/fuga de J. B. representa, para Darío Villanueva, la unión de los conceptos de *novela* y *romance*, según establece Clara Reeve en *The Progress of the Romance* (1785) (Villanueva, 1987: 34), es decir, la unión –por otra parte, muy cervantina– en un mismo texto de procedimientos que tengan la capacidad de *divertir*, *cautivar* y *conmover* con el estilo y el lenguaje literarios; o la mezcla de lo imaginativo con lo expresivo. Torrente Ballester logra esta síntesis –«novela lírica y romance fantástico»– en, por ejemplo, *La isla de los jacintos cortados*, tentativa fracasada, según D. Villanueva, en «varios novelistas jóvenes» de los últimos años (Villanueva, 1987: 35).

No obstante, Darío Villanueva menciona algunas obras que siguen esta línea mencionada: *El tirano de Taormina*, de Raúl Ruiz, a la que seguirán otra serie de novelas como *Sixto VI* o *Los papeles de Flavio Alvisi*. Los logros de esta unión de *novela* y *romance* en otros novelistas son calificados por Villanueva de «desiguales»¹⁵. Logros del *romance* y lo «exótico» serían, según cita Villanueva (1987: 35), *La novia judía* (1978) y *Fátima* (1979), de Leopoldo Azancot, o *Belver Yin* (1981) y *Opium* (1986) de Jesús Ferrero (Villanueva, 1987: 35).

En cuanto a la novela histórica, que contiene por una parte el espíritu del *romance*, es decir, de la recuperación de lo narrativo, el panorama narrativo es, también, heterogéneo; las diferencias entre unos textos y otros pueden llegar a ser notables. En este sentido, Villanueva traza cuatro posibilidades:

¹⁵ Los textos mencionados son: *Negro vuela el cuervo* (1978), de Mariano José Vázquez Alonso; *Narciso* (1979), de Germán Sánchez Espeso; *La décima sinfonía* (1979), de Pedro Zarraluqui; *Astarté* (1980), de Jaime Zulaika.

La reconstrucción y su contraria, la fabulación; la proyección trascendente del pasado sobre nosotros¹⁶ y el aprovechamiento de la distancia temporal de lo narrado como motivo para ejercicios de estilo (Villanueva, 1987: 36).

Para Darío Villanueva procedimiento narrativo de la intriga fue recurrente en la narrativa española desde la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975¹⁷. Pese a ser una tendencia generalizada, «clara y constante de la última novelística española en castellano» (Villanueva, 1987: 40), hay novelistas que escriben específicamente *novela negra*, subgénero que se ha convertido en «el alcaloide de todos los proyectos de novela, literariamente ambiciosos y artísticamente exigentes» (Villanueva, 1987: 38), como el caso de Manuel Vázquez Montalbán¹⁸, a los que hay que sumar Gonzalo Torrente Ballester, Gonzalo Suárez, Fernando Savater, Carlos Blanco Aguinaga, Alfonso Grosso, Soledad Puértolas, Juan José Millás y Juan Benet¹⁹ (Villanueva, 1987: 39-40).

Muy unida a la novela histórica –y a veces difícil de deslindar de ella, por lo próxima al lector– y a los temas políticos, surge a partir de la muerte de Franco la denominada *novela best-seller*. Darío Villanueva apunta al fuerte respaldo editorial para este tipo de novelas, circunstancia que aprovecharon en su momento «novelistas minoritarios o experimentales» (Villanueva, 1987: 41). Son textos de vigencia muy transitoria, cuya difusión está muy vinculada a la libertad de prensa, lo cual da lugar en ocasiones a textos literariamente pésimos, «o, incluso, deleznable»²⁰, en los que prima únicamente el «contenido sensacionalista» (Villanueva, 1987: 42); aunque, al lado de estos, hay otros cuyo valor ca-

¹⁶ Villanueva menciona las novelas de Carlos Pujol *La sombra del tiempo* (1981), *Un viaje a España* (1982) y *El lugar del aire* (1984) y de Carlos Rojas *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) y *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980). En esta primera línea indicada, el crítico sitúa a Félix de Azúa con *Mansura* (1984) y Terenci Moix con *Nuestra virgen de los mártires* (1983). No obstante, para Darío Villanueva la propuesta de más valor viene señalada por textos que relacionan lo histórico con el presente, tal como sucede con *El himno de Riego* (1984), de José Esteban, *Las naves quemadas* (1982), de J. J. Armas Marcelo, *Doña Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Don Manuel o la agricultura* (1976), de Bernardo Víctor Carande (Villanueva, 1987: 37).

¹⁷ Es el caso de Francisco García Pavón (*Otra vez domingo*, 1978; *El hospital de los dormidos*, 1981), Juan Madrid, Félix Rotaeta, Javier Macqua, Andréu Martín, Carlos Pérez Merinero o Lourdes Ortiz. O, entre lo policiaco y la *novela sin ficción*, Gonzalo Torrente Malvido con *Introducción al crimen de la Herradura* (1985) (Villanueva, 1987: 38).

¹⁸ De este autor se citan *La soledad del mánager* (1977), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983), *La rosa de Alejandría* (1984) y *Los mares del Sur* (1979). Villanueva (1987: 39) destaca especialmente esta última novela (Premio Planeta) por ser «un texto de indudables valores artísticos amén de informativos» dirigido «a una gran mayoría de lectores».

¹⁹ Villanueva llama la atención sobre el hecho de que un autor como Juan Benet se interese por la novela de intriga, sin duda influido por la reiterada *vuelta a la narrativa* que se produjo en torno a los años de la transición española (Villanueva, 1987: 40).

²⁰ Darío Villanueva (1987: 42) señala implícitamente la novela de Fernando Vizcaíno Casas *...Y al tercer año, resucitó* (1979) como «El éxito más ruidoso de esta novela política degradada».

lidad es incuestionable²¹. Autores jóvenes por entonces que participan de esta tendencia son Ignacio Martínez de Pisón y Soledad Puértolas, o el llamativo Jorge Semprún, que provocó «en 1977 un clamoroso debate sobre el Partido Comunista de España con *Autobiografía de Federico Sánchez*», novela que cuyos procedimientos narrativos obedecen a «una estructura de ficción al servicio de un contenido no ficticio» (Villanueva, 1987: 43).

Dentro de lo que podría denominarse *novela de no ficción* o, es decir, mezcla de novela y reportaje, que intentaba transmitir la realidad del momento surgida en la España de la transición, Darío Villanueva menciona *Las linotipias del miedo* (1977), de Alfonso S. Palomares, junto a otras ya citadas de Alfonso Grosso, Ramiro Pinilla, Consuelo García, Salvador Maldonado. Esta modalidad de novela contribuye a la referida *narratividad* y, de otro lado, a acercar a los lectores la realidad contemporánea de la España tras la muerte de Franco²². Otro grupo de periodistas se sirven directamente de los temas de actualidad de la época, como es el terrorismo²³. El intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 sirvió del mismo modo para la creación de «diligentes recreaciones novelísticas»²⁴ (Villanueva, 1987: 45).

Por otra parte, la guerra civil española (de extensa bibliografía primaria, según la referencia que proporciona D. Villanueva²⁵) siguió ofreciendo títulos, «a medio camino entre la ficción, el reportaje y la historia» (Villanueva, 1987: 46), escritos tanto por autores extranjeros como españoles. La visión de los primeros se constituye como un enfrentamiento entre democracia y fascismo, mientras que para los segundos se erige como una vivencia dramática planteada desde el propio enfrentamiento entre hermanos, que plantea motivos del propio carácter español y de las contradicciones de la historia de España. En fin, en el período 1976-1986 hay títulos significativos y de múltiples enfoques literarios,

²¹ Son los casos de *El disputado voto del señor Cayo* (1978) o *Los santos inocentes* (1981), de Miguel Delibes (Villanueva, 1987: 42-43).

²² Los nombres de periodistas que publicaron novelas son Manuel Leguineche (*La tribu*, 1980), Rosa Montero (*Crónica del desamor*, 1979), Jorge Martínez Reverte (*Demasiado para Gálvez*, 1979) (Villanueva, 1987: 45).

²³ De forma ilustrativa, caben ser mencionadas novelas como *Lectura insólita de El capital* (1977), de Raúl Guerra Garrido; *Y Dios en la última playa* (1981), de Cristóbal Zaragoza; *Los terroristas* (1981), de Ramón Ayerra o *Secuestro en Puerta de Hierro* (1982), de Ángel María de Lera (Villanueva, 1987: 45).

²⁴ Como *Chandrio en la Plaza de las Cortes* (1981), de Ramón J. Sender, *El mensajero de los últimos días* (1982), de Enrique Cerdán Tato o *Tres pesetas de historia* (1983), de Vicente Soto (Villanueva, 1987: 45).

²⁵ Aunque D. Villanueva no menciona el título exacto, Maryse Bertrand de Muñoz es la autora de una interesante compilación y comentario de volúmenes relacionados con la guerra civil española, de entre los cuales el primero es *La Guerra Civil española en la novela. Bibliografía comentada* (1982), Madrid, José Porrúa Turanzas. Ramón Acín (1990: 28) recuerda asimismo la abundancia de novelas entroncadas en este período histórico.

estéticos y generacionales²⁶ (Villanueva, 1987: 46). En este contexto literario de la guerra civil, el crítico termina aludiendo a otra serie de textos narrativos y autores que no tuvieron relación directa con el conflicto; para ellos la guerra civil constituye, no obstante, el marco de proyectos narrativos diferentes, más abiertos «en lo intelectual y, sobre todo, en lo estético» (Villanueva, 1987: 49). Finalmente, apunta a la «lexicalización» del momento histórico 1936-1939 por la abundancia de títulos que lo refieren:

Está ocurriendo, pues, con este momento histórico lo mismo que con otros temas y argumentos como pueden ser el viaje, lo pastoril, la adolescencia, el triángulo amoroso, etc., los cuales a fuerza de repetidos acabaron por «lexicalizarse» (...); derivaron en verdaderos tópicos que por su previsibilidad significan poco en sí mismos (Villanueva, 1987: 49).

Ahora bien, no es ese el caso de Juan Benet y Camilo José Cela, quienes logran transmitir una visión «desideologizada» del conflicto del 36 en *Herrumbrosas lanzas*, el primero, y *Mazurca para dos muertos*, el segundo. En el caso de Benet, si la acción sigue desarrollándose en Región, el discurso se aleja de los presupuestos de esta primera novela en favor de la recuperación de la mencionada *narratividad*, cuestión que afecta en el mismo o parecido sentido a la novela mencionada de Cela, que venía de una tentativa experimentalista con *Oficio de tinieblas 5* (Villanueva, 1987: 50).

Por otra parte, el franquismo surge también como tema novelable, con resultados diversos. Lo metafórico y satírico aparecen en *Crónica y milagros de Oscar Ferreiro, Caudillo* (1978), de Gabriel Plaza Molina; *Fábula de la ciudad* (1979) y *Bajo palio* (1983), de Ramón Hernández. El sarcasmo y la parodia comparecen en *Ópera ibérica* (1983), de Antonio Prometeo-Moya; *El mar inmóvil* (1981), de Eduardo Alonso; o *Los helechos arborescentes* (1980), de Francisco Umbral. Lo imaginativo estructura novelas como *La muchacha de las bragas de oro* (1978), *Un día volveré* (1982) y *Ronda del Guinardó* (1984), de Juan Marsé. Por su parte, lo lírico y subjetivo configuran *Las ninfas*, de Francisco Umbral, «con una prosa de ricas tonalidades poéticas» (Villanueva, 1987: 53).

²⁶ A las novelas de Ángel María de Lera (ganador en 1967 del Premio Planeta con *Las últimas banderas*) *La noche sin riberas* (1976) y *Oscuro amanecer* (1977), hay que sumar *El superviviente* (1979), de José María Pérez Prat, *La viña de Nabot* (1979), de Segundo Serrano Poncela, *Veinticuatro horas para morir* (1978), de Sebastián Pellegrí Alegret, *Conversación sobre la guerra* (1978) –sobre la repercusión de la contienda en la conciencia de un niño– de de José Asenjo Sedano, *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado o *El desfile de la victoria* (1976), Fernando Díaz Plaja (Villanueva, 1987: 46-49).

Isaac Montero se decanta por la técnica del *collage* en *Necesidad de un nombre propio*. Estas últimas novelas no someten a crítica el franquismo, pero «de su lectura se obtiene viva impresión de cómo llegó a condicionar las biografías de varias generaciones» (Villanueva, 1987, 54).

Una tendencia más en el período 1976-1986 es la novela *de memorias* (término acuñado por Gonzalo Sobejano²⁷), surgida a raíz de la muerte del dictador, la cual permitió «un cierre de capítulo que estimuló un memorialismo narrativo» que se fraguó en propuestas que abarcan desde lo «intimista y lírico hasta las puras biografías, más o menos verídicas o fantasiosas» (Villanueva, 1987: 54) y que dio lugar a multitud de títulos²⁸.

Por lo que respecta a la *metanovela*, *Gramática parda*, de Juan García Hortelano y *La única libertad*, de Marina Mayoral, ambas de 1982, son textos que cumplen con los requisitos teóricos de los procedimientos narrativos de este modo de novelar²⁹, además de la

²⁷ Aunque Darío Villanueva no cita el lugar, entendemos que se refiere al artículo «La novela poemática y sus alrededores», publicado inicialmente (aunque cito por la edición recopilatoria de Mare Nostrum) en el número 464-465 de *Ínsula* (1985), en el que se alude muy someramente la «novela *de memorias*» (Sobejano, 2003: 89, 93).

²⁸ Francisco Umbral ofrece en este sentido un vasto testimonio con novelas como *El hijo de Greta Garbo*, *Las giganteas*, *Las ánimas del purgatorio* o *Trilogía de Madrid*. Lo mismo ocurre con Rosa Chacel en *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*. Torrente Ballester, por su parte, aporta «una de las autobiografías más originales y valiosas de nuestra literatura reciente» (Villanueva, 1987: 54) en *Dafne y ensueños*. Otras obras en una línea similar son *El libro de las visiones y las apariciones*, de José Luis Castillo-Puche; *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de José Manuel Caballero Bonald; o *Ahora es preciso morir* y *Ramas secas del pasado*, de Jesús Pardo. A estos textos se suman otros estrictamente memorialísticos –y con voluntad de estilo–, como *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala; *Monte Ondina*, de Ramón J. Sender; *Coto vedado* y *En los reinos de Taífa*, de Juan Goytisolo, y las «memorias fingidas» de Carlos Barral *Penúltimos castigos* (Villanueva, 1987: 54-55). Una variante de la novela *de memorias* estaría configurada por «un posible memorialismo dialogado» iniciado en 1972 con *Diálogos del anochecer*, de José María Vaz de Soto, que continúa los mismos procedimientos en *Fabián, Fabián y Sabas* y *Diálogos de la alta noche*; textos cuyas propuestas son similares a *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité o a *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes, entre otras (Villanueva, 1987: 55, 56-57).

²⁹ Para las definiciones teóricas de *metanovela* o *novela metafictiva*, seguiremos las expuestas por Gonzalo Sobejano en su artículo «Novela y metanovela en España» (Sobejano, 2003: 171-181), autor que, por lo demás, es el más referido por los críticos españoles para esta cuestión, y para quien lo metafictivo puede resumirse en «la búsqueda del sentido de la existencia en el sentido de la escritura» (Villanueva, 1987: 58). Darío Villanueva, por su parte, trata de ilustrar de forma plástica, con comentarios extraídos de la novela mencionada de Torrente Ballester, qué es una metanovela: «Un conjunto de palabras en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica» (Villanueva, 1987: 59), o de los *Cuadernos de un vate vago*: «Jugar con el lector la partida a cartas vistas, poniéndole delante, de una manera sistemática todo eso que se suele ocultar (...). No voy a contar, sino que voy a mostrar a usted cómo cuento; no voy a inventar, sino que le voy a mostrar a usted cómo invento...» (Villanueva, 1987: 59-60). Por su parte, D. Villanueva establece que «La metanovela reclama, invariablemente, el cumplimiento de ciertas reglas. La primera es la de lo que se ha dado en denominar «fenomenicidad» del texto, cuyo nacimiento y fijación como escritura ha de justificarse (...). Y la segunda, la discusión inmanente de los propios términos en que la forma interna y externa del relato va articulada, lo que abre la puerta a la inserción de la literatura dentro de la literatura y, en general favorece sobremodera la presencia del pacto lúdico y de la actitud irónica en el universo de la obra y, sobre todo, en su actualización por el lector» (Villanueva, 1987: 58).

obra novelística de Álvaro Pombo, la cual es un notable ejemplo de «autoconciencia narrativa». Darío Villanueva señala, además, como metanovelas *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), de Gonzalo Torrente Ballester (Villanueva, 1987: 58) y, sobre todo, *Larva* (1983), de Julián Ríos, de la cual Darío Villanueva opina que es «la revisión posmoderna del modernismo», o «un texto regocijante y cristalino» (Villanueva, 1987: 60). En esta misma tendencia sitúa D. Villanueva a *Fabián* (1979), de José María Vaz de Soto, «novela especular y autorreflexiva del posmodernismo», sin vinculación alguna con los asuntos de la posguerra y en armonía estrictamente con la literatura, a *Luz de la memoria*, de Lourdes Ortiz, *Algo está ocurriendo aquí* (1976) de Ramón Hernández, a *Eldorado* (1984), de Fernando Sánchez Dragó, o a *La noche en casa* (1977), de José María Guelbenzu (Villanueva, 1987: 60-61).

A mediados de los años ochenta, la «libertad de formas y contenidos» (Villanueva, 1987: 61) es ya patente en los escritores que –a estas alturas– conforman un heterogéneo grupo contemporáneo, pero de diferentes edades, generaciones, intereses y propuestas literarias³⁰. Tal libertad es producto de una «reacción deliberada» (Villanueva, 1987: 61) ante determinados formas y métodos de abordar la novela. De tal forma, los narradores han ido regresando –en general– al interés por «el buen contar» (Villanueva, 1987: 63), una vez superados los antiguos procedimientos³¹ del narrar (objetivismo, experimentalismo, realismo social, etc.), aspecto que el lector también ha ido asumiendo:

Y el lector, al que le ha llegado otra vez su hora, comprende el guiño y acepta el pacto, porque su horizonte de expectativas como tal lector de novelas se ha ampliado. Hemos asumido ya el debate sobre la objetividad novelesca y los escrúpulos de las voces y los enfoques narrativos, y todo ello forma parte, implícitamente al menos, de nuestra competencia como tales lectores (Villanueva, 1987: 63).

³⁰ En este sentido, los títulos y autores ya son numerosísimos. De forma ilustrativa, Darío Villanueva menciona a ciertos narradores «novísimos»: Javier Fernández de Castro, Félix de Azúa, Javier Marías, o a novelistas de la generación precedente, como Esther Tusquets, además de Soledad Puértolas (Villanueva, 1987: 62).

³¹ Pese a ello, no obstante, Villanueva se refiere a la novelística de José María Merino como una obra que defiende «una concepción abierta de la realidad, que incluye sin contradicción la esfera de lo imaginario, lo irracional y el ensueño» (Villanueva, 1987: 63).

2.1.2.2. *Letras españolas 1987*. Carlos Galán Lorés.

Los aspectos más interesantes comentados por Galán Lorés en el artículo dedicado a «La novela» vienen cifrados, en primer lugar, y como sucede desde los primeros instantes de la transición, por el gran número de títulos publicados, lo que da lugar a una enorme confusión por parte del lector, pero que revela una tremenda competencia editorial (1988: 11), además de la dificultad que supone ordenar tal ingente y heterogénea bibliografía, no solo por el número en sí, sino por la falta de distanciamiento crítico y temporal (circunstancia común no solo a los autores que firman los artículos de *Letras españolas* y *El año literario*, sino a cualquier crítico que aborde una clasificación cercana a cualquier acontecimiento (como les sucede, por ejemplo, a Santos Alonso o a Darío Villanueva, hecho que comentan en su lugar) (Galán Lorés, 1988: 12). Y en este sentido, pero sin citar el lugar de publicación, Galán Lorés recuerda unas palabras de Darío Villanueva:

Acaso el mayor riesgo que amenace al crítico sea precisamente el de no agotar las actitudes novelísticas existentes en cada momento, y por carencia de una información amplia, por excesiva fidelidad a los gustos personales, o ambas cosas a la vez, incurrir en afirmaciones tajantes, de pretendido valor universal, pero que ni explican el devenir del género en su conjunto ni tan siquiera se remontan un palmo de la pura subjetividad (Galán Lorés, 1988: 12).

Inmediatamente aporta un ejemplo diáfano:

Si nos remitimos a una de las más celebradas en el último año, *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, tanto podría contemplarse con una apasionada historia de amor como desde los planteamientos de la llamada y no siempre bien definida novela negra (1988: 12).

En este sentido, la clasificación de Santos Alonso (1983) puede adolecer de excesiva subjetividad, o bien tal clasificación es propensa a la *disgregación* por cuanto que una misma novela, tal el ejemplo aducido por Galán Lorés de *El invierno en Lisboa*, puede ser considerada desde varios puntos de vista e insertada en varias tendencias o modos narrativos al mismo tiempo, lo cual no parece operativo.

De otro lado, la ligadura tradición-novedad invocada por Sanz Villanueva, dentro de la diatriba *esteticismo y literatura utilitaria, experimentalismo y tradicionalismo* (Galán Lorés, 1988: 13) en el contexto particular del postfranquismo, parece confirmarse, según Lorés, en 1987, quien considera lo siguiente:

Agotado el filón de la narrativa social y con lo experimental en claro retroceso, con la coincidencia de al menos cuatro grupos de escritores, no ha habido un proyecto colectivo de novela. Aunque no quiera decirse que (...) no haya ciertas tendencias que predominen, pero nunca se siguen desde posturas unificadas (Galán Lorés, 1988: 13).

A este respecto alude a Gonzalo Torrente Ballester y Delibes, escritores de la promoción mayor, y al grupo denominado «del medio siglo», ya maduro, o a los novelistas del 68, que, abandonando el experimentalismo, se orienta hacia una literatura más personal. Los jóvenes escritores, por su parte, son atendidos abiertamente por las editoriales y pueden considerarse ya consolidados, con una gran atención crítica, a veces rayana en la «desproporción», asegura Lorés (1988: 13):

El resultado es que, en un rápido e incompleto recuento de novelas publicadas en 1987, algo más de la mitad de los títulos correspondían a estos escritores jóvenes, mientras el resto se repartía entre los demás escritores de distintos grupos. Esta invasión de jóvenes escritores ha servido para remover las tranquilas aguas de nuestra novelística, para desechar el cansancio y para abrir una esperanza en la renovación de la literatura de ficción (Galán Lorés, 1988: 14).

En cuanto a tendencias, Lorés señala la pérdida de interés por la guerra civil (tema sempiterno en nuestra literatura), aunque sí que se publicaron novelas con el conflicto como marco³²; «el apasionamiento ha cedido terreno ante la serenidad en el reflejo de unas décadas que todavía ofrecen materia narrativa inexplorada» (1988: 14). Por otra parte, la década de los años sesenta es un motivo de atracción entre una serie de novelistas:

Enfrentados con la sociedad actual, convertidos los narradores en testigos de su

³² Merecen mencionarse *377A, madera de héroe*, de Miguel Delibes; *Los muertos de aquel verano*, de Carlos Casares; *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Vázquez Montalbán; *Madrid continental*, de Manuel de Lope; *Campos de fresa para siempre*, de Javier Martínez Reverte; *El carro de heno*, de José Luis Jiménez-Frontín; *Los símbolos*, de González Ledesma y *Balada del Manzanares*, de Daniel Sueiro (Galán Lorés, 1988: 16-18).

tiempo y su entorno, los resultados han oscilado desde quienes han intentado el objetivismo hasta escritores cuyos personajes se convierten en el otro yo de ellos mismos en las opiniones sobre la condición humana. No pocas veces, bajo el barroquismo externo, alienta la decepción y el desengaños tras el discurso (Galán Lorés, 1988: 14).

Otras tendencias con buen número de cultivadores son la novela histórica o de corte histórico y la novela negra, «la primera reflejando sin más una época y unos tipos o proyectándola sobre el presente. La segunda con todos los ingredientes propios del género, está llegando a su mayoría de edad en su versión hispánica» (1988: 14).

En fin, el crítico apunta a una consolidación del «gusto por contar historias», la narración tradicional o con innovaciones bien asimiladas por los lectores. Paralelamente sigue proyectándose una narrativa de vanguardia, en el sentido de que hay muchas novelas en las que la trama desaparece en favor del estilo: «Se juega con la lengua y toda su riqueza hasta minimizar la fábula. Muchas de ellas son puros ejercicios estilísticos sobre cuya evolución no cabe hacer muchos pronósticos» (1988: 15).

Y concluye el crítico apuntando a la novela en libertad que ya anotaba Martínez Cachero (1997: 379-480):

Estamos no ante una nueva novela, etiqueta caduca de tan repetida, sino ante una novela en libertad, tanto de consignas políticas como de consignas estéticas. Cada uno se busca el rumbo por donde puede y aquí sí que, a quien Dios se la dé, el lector se la bendiga (Galán Lorés, 1988: 15).

Tres epígrafes más suscitan nuestro interés: el dedicado al redescubierto «Amor como tragedia», no como tendencia narrativa sino como tema, en donde destaca el novelista Javier García Sánchez con *Los amores secretos*, entre otros títulos (1988: 23-25); el dedicado a «La novela como narración» (1988: 27-28), modo narrativo al que vuelven muchos tras el experimentalismo, como Javier Fernández de Castro (*La novia del capitán*); Raúl Guerra Garrido (*La mar es mala mujer*), entre otras (1988: 28-29); y, por último, «El novelista, testigo de su tiempo», en el cual se trata una serie de novelas testimoniales que adoptan como fondo, motivo y tema la realidad del momento, circunstancia que se aborda desde distintos procedimientos:

Los resultados han sido muy diferentes de unos escritores a otros. Técnicamente

han oscilado desde el narrador puro hasta el escritor de corte impresionista, del objetivismo a la introspección, de la pluralidad de puntos de vista hasta el testimonio personal. La valoración del tiempo presente viene condicionada por la propia ideología del escritor con casi ausencia de imparcialidad. En buena parte de estas novelas se concretan las generalizaciones que hacía Stacey L. Dolgin (*Los Cuadernos del Norte*, núm. 44) para la nueva novela española: «metamorfosea a los personajes en voces que emiten largos discursos y cuyas apreciaciones y conclusiones sobre la condición humana tienden a confundirse con las del autor», y más adelante, «oculta el tema barroco de la decepción y el desengaño tras el laberinto del discurso» (Galán Lorés, 1988: 29).

En este aspecto, sólo citaremos autores conocidos, por su proyección y producción narrativa: Jesús Fernández Santos (*Balada de amor en soledad*), Eduardo Mendicutti (*No se lo digas a nadie*), Francisco Umbral (*Sinfonía borbónica*), Javier Tome (*El cazador de leones*), José María Guelbenzu (*La mirada*), Pedro Molina Tembours (*Ballenas*) y Félix de Azúa (*Historia de un idiota contada por él mismo*) (Galán Lorés, 1988: 30-33).]

2.1.2.3. *Letras españolas 1988*. Carlos Galán Lorés

Lo más significativo del año se centraba, en este caso, en la confirmación de la abundancia de la novela histórica³³ y la novela negra³⁴, junto con lo que Galán Lorés llama «el asentamiento de la novela lírica»³⁵ (Galán Lorés, 1989: 9). Citando a críticos como Joaquín Marco, Sanz Villanueva, Constantino Bértolo, Enrique Murillo, José María Merino o José Antonio Ugalde, Lorés ofrecía un sumario repaso crítico acerca del espíritu que presidió las novelas publicadas en los doce meses precedentes. Se sigue hablando de *no-*

³³ Galán Lorés reseña *El embajador* («variopinto mosaico italiano con proyección sobre otros países europeos»), de Antonio Prieto; *El maestro de esgrima*, de Arturo Pérez Reverte; *Santepar*, del malogrado Juan Campos Reina; *El sueño de Alejandría*, de Terenci Moix; *La España peregrina*, de José Esteban; *Europa*, del en otro tiempo aclamado experimentalista José Leyva; *La armónica montaña*, ejemplo de tentativa de novela total, de Antonio Enrique; o *Madrid continental*, de Manuel de Lope, entre otras (Galán Lorés, 1989: 13-17).

³⁴ Entre otras, Galán Lorés comenta *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, de M. V. Montalbán, o *Barcelona connection*, de Andreu Martín (Galán Lorés, 1989: 18-19).

³⁵ Es decir, novelas en las que la percepción subjetiva del *yo* invade el texto. Lorés se refiere a *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares; *El vergel*, de Josefina Aldecoa; *Un aviador prevé su muerte*, de Justo Navarro (Premio de la Crítica 1987) o *El día en que violé a Alma Mahler*, de F. Umbral (Galán Lorés, 1989: 19-22).

vela en libertad, puesto que al escritor «Nada ni nadie le impone consignas, ni estéticas ni doctrinales» (Galán Lorés, 1989: 10). Como contrapunto a esta libertad, las voces críticas salen al paso de la *poca utilidad* de la última narrativa, según afirmaba Sanz Villanueva, en el sentido de la reclusión del escritor en su torre de marfil, por la escasa atención que se le da a «los conflictos del mundo» (Galán Lorés, 1989: 10). La novela, en este sentido, se vuelve reflejo del afán de triunfo personal dominante en una sociedad como la española (Galán Lorés, 1989: 11). De forma parecida se refiere Galán Lorés a los juicios críticos de C. Bértolo, quien señala la abundancia de una novela sin intención (Galán Lorés, 1989: 11). Con parecidos términos José Antonio Ugalde indicaba la «poca aplicación» de los narradores para reflejar «los factores que condicionan la evolución de nuestro país y “hallarse embebidos en sus bagatelas”» (Galán Lorés, 1989: 11). En contra de esta idea de falta de «sustancia ideológica» indicada por los críticos referidos, Enrique Murillo argumentaba sobre el tránsito de «los temas sociales a los individuales» como corolario de «la puesta en duda de la identidad, de la realidad» (Galán Lorés, 1989: 11). A favor de esta idea José María Merino llamaba la atención sobre la necesidad de entender la novela como *realidades en sí mismas* (Galán Lorés, 1989: 12).

Al margen de encontronazos críticos, Galán Lorés confirma la calidad lingüística en general de las novelas publicadas durante 1988 y la variedad extrema en cuanto a formas y temas, lo que no permite clasificaciones fáciles. Concluye el crítico con el aserto, pese a todo, de que tampoco ha surgido, en esos meses precedentes, ninguna gran novela; el escritor solo se ha acercado a la perspectiva individual, sin profundizar más allá (Galán Lorés, 1989: 12).

Otro asunto de interés es la tendencia a olvidar el tema de la guerra civil, y la aparición de novelas *de aprendizaje* (que, como señala Lorés, se desarrollan entre la guerra civil y el franquismo), caso de *Filomeno, a mi pesar*, de Torrente Ballester; *En la casa del padre*, de Caballero Bonald; *Veva*, de Elena Santiago; *La tinta simpática*, de Andrés Trapiello o *La quincena soviética*, de Vicente Molina Foix, a las que se sumarían *Señales de humo*, de Isaac Montero, o *El mar y el tiempo*, de Fernando Fernán Gómez.

Desde un punto de vista más sociológico, Galán Lorés se refiere a la gran variedad general de textos, hecho que no deja de complacer a los editores, pero también a la facilidad para publicar, lo que da lugar a que se edite en exceso y a que ni el crítico ni los lectores puedan estar mínimamente al día de lecturas. No obstante, de entre toda la silva bibliográfica, Lorés anota comentarios sobre la labor del novelista como «notario de la actuali-

dad» (Galán Lorés, 1989: 27), y comenta las nuevas novelas de Umbral, Francisco J. Satué, Mariano Antolín Rato, Ramón de España, Luis del Val, Juan José Millás (con *El desorden de tu nombre*, de las más celebradas por la crítica, «entre la reflexión, el metarrelato y la novela urbana», [Galán Lorés, 1989: 29-30]), Rosa Montero, Soledad Puértolas, Manuel Hidalgo, Ana Rossetti, Fernando Arrabal, Fanny Rubio, Enrique Vila Matas o el filósofo Ferrater Mora (Galán Lorés, 1989: 27-32).

Bajo el prisma de «el mundo como caos» (en contraposición al tema de la actualidad hispánica), Lorés se refiere a *Cristo versus Arizona*, de Cela; *Desolación del héroe*, de Francisco J. Satué; *Debra Blenn*, de Jesús Ferrero; *Despeñaperros*, de Vaz de Soto; *El muerto que fuma*, de Rafael Sender, o, finalmente, *El barroco*, de José Luis Muñoz (Galán Lorés, 1989: 32-35).

Teniendo en cuenta todo este variopinto panorama, Galán Lorés afirma, como conclusión, que «la renovación de nuestra narrativa, nuestros novelistas, no está en marcha sino que ya se ha realizado» (Galán Lorés, 1989: 40).

2.1.2.4. *Letras españolas 1989*. Carlos Galán Lorés.

El crítico Carlos Galán Lorés comienza refiriéndose, para este año, a la concesión de Nobel a Camilo José Cela, para, inmediatamente, continuar con referencias simples a los escritores jóvenes u otros de algún modo consagrados. Así, habla de Luis Landero o Agustín Cerezales, además de Zúñiga, Marías, García Sánchez, Benet o Sánchez Ostiz, o se refiere a la convivencia generacional: Muñoz Molina, Benet, Mendoza y Torrente Ballester, además de los premios literarios: Soledad Puértolas para el Planeta, Juan Pedro Aparicio para el Nadal (Galán Lorés, 1991: 10) o Daniel Múgica para el Ateneo de Sevilla. Todo lo cual revela, según el crítico, una «feroz competencia entre las editoriales», que da lugar a que autores fieles a un determinado sello literario entreguen sus trabajos a otros (caso de Tomeo, por ejemplo, entre otros muchos). Otro aspecto llamativo es de las diatribas literarias (caso de Cela y Julio Llamazares) (Galán Lorés, 1991: 11).

Más interesantes son los comentarios en torno al «panorama heterogéneo que predomina en nuestra narrativa en los tiempos recientes», lugar de plena libertad de temas y

estilos: novela negra, histórica, lírica, intelectual, etc. En este sentido recuerda una crítica de Eduardo Alonso aparecida en *El Mundo* (26-11-89) que comenta la predominancia de las «historias lineales, no muy extensas, con pocos personajes, con técnicas livianas y bien escritas para una lectura ante todo cautivadora, sin esfuerzos, evocativa y ensimismada». Además de esto, es frecuente también –señala Lorés– el escapismo y el costumbrismo; contra lo cual alude al novelista Javier García Sánchez, quien publica «una novela de extensión inusitada» (Lorés no la menciona, pero se trata de *El mecanógrafo*), o a Luis Landero, autor que «enlaza con la mejor tradición cervantina» (el comentario se ha convertido en un lugar común para este autor y *Juegos de la edad tardía*) (Galán Lorés, 1991: 12).

En el epígrafe «Franquismo» (1991: 13-14) el crítico indica el desinterés por este período histórico por parte de los narradores del momento, muy frecuentado en años anteriores; aun así hay títulos reseñables: *Ciertas personas*, de Fernando G. Delgado, quien contrapone los dos mundos clásicos de ganadores y perdedores; *Volverá a reír la primavera*, de Antonio Hernández, cuyo ambiente es «el de una sociedad sin ideales» (Galán Lorés, 1991: 13); o *La reina de oros*, de Vázquez Rial, cuya intención fue «rendir homenaje a los clásicos del folletín» (Galán Lorés, 1991: 14).

Por otra parte, el crítico señala la posible decadencia de la novela histórica. No obstante, señala *Crónica del rey pasmado*, de T. Ballester; o (sin mencionarla explícitamente) *El fulgor de África*, de F. Umbral, en la que se cruza «lo lírico y lo esperpéntico», entre otros textos (Galán Lorés, 1991: 15-16).

Dentro de lo testimonial y lo costumbrista, de no óptima consideración según el crítico Domingo Ynduráin³⁶ (citado por Galán Lorés: 1991: 16), por lo que de abandono representa de la tradición cultural española, y de la literaria, en favor de la solicitud del mercado editorial, se señalan *La isla inaudita*, de Mendoza; *El inquilino*, de Javier Cercas; *Todas las mujeres*, de José María Conget; *El día intermitente*, de José Antonio Millán; *El amor de Soledad Acosta*, de Fernando Quiñones, novela «de lenguaje preciso y ajustado» (Galán Lorés, 1991: 18); o *Cuidados intensivos*, de Andreu Martín. Y, en fin, entre otros títulos, Galán Lorés concluye señalando *Piedras preciosas*, de Clara Sánchez, primera novela que «se diría pretende ridiculizar a esos frequentadores de la llamada prensa del corazón» y *Octubre en el menú*, de Manuel de Lope, «Una crónica generacional desde la

³⁶ El comentario procede de *República de las letras*, número 24.

perspectiva de la autobiografía» (1991: 20).

En el epígrafe denominado «La condición humana» (Galán Lorés, 1991: 21-27), el crítico incluye aquellas obras cuyos autores «gustan de llevar sus personajes a posiciones extremas y, a partir de ahí, transmitirnos su visión del mundo, negativa por lo general (1991: 21). En este apartado se señala *Juegos de la edad tardía*, novela «dentro de la mejor tradición cervantina» que, «al modo del Quijote» consigue «crear la ficción dentro de la ficción» (1991: 21). En este apartado comenta *El mecanógrafo* (aludida antes, no mencionada explícitamente), de Javier G. Sánchez, novela que se vale del «manuscrito encontrado para reconstruir la vida de este personaje» y ahondar en la conciencia o los móviles de un asesino múltiple y posterior suicida (1991: 22), según un episodio real.

Además, el crítico comenta *Beltenebros*, de Muñoz Molina; *Queda la noche*, de S. Puértolas; *La gran ilusión*, de Sánchez Ostiz; *La ciudad de las palomas*, de J. Tomeo; y concluye con *En la penumbra*, de Juan Benet, entre otros novelista y títulos hoy ignorados y olvidados (Galán Lorés, 1991: 24-26). De todo ello Lorés concluye en que:

La naturaleza humana es presentada con aspectos negativos, como si esta sociedad no ofreciera sino motivos de desengaño, desilusión, desesperanza. Algo que (...) emparenta con un neorromanticismo que también se extiende a otras parcelas novelísticas (1991: 27).

Por lo que atañe a «La novela lírica», Galán Lorés llama la atención sobre los autores que, escribiendo desde el punto de vista autobiográfico (narrador en primera persona que cuenta subjetivamente sus experiencias, pero que puede «hacer caer en el error de identificar autor y narrador»), abordan la narración «con un lenguaje cuidado, poético»; importa en este sentido la interioridad del individuo o del narrador³⁷.

En el epígrafe «Novela fantástica» pone de relieve la heterogeneidad de esta tendencia, en la cual «lo mismo cabe incluir aquellas novelas en que la fantasía es elemento primordial como aquellas encuadradas en eso que se llama ciencia-ficción»³⁸ (1991: 29).

³⁷ En este aspecto, Lorés cita una serie de novelas: *Todas las almas*, del por entonces joven Javier Marías (1991: 27-29); *Los límites del paraíso*, de Jesús Carazo (Premio Nadal). A juicio de Galán Lorés, debe ser también considerada como lírica la novela *Desciende, río invisible*, de Rafael Argullol, centrada en «el viaje anímico de los protagonistas». Otros textos líricos son *En la azotea*, de Juan Cruz; *Qué te voy a contar*, de Martín Casariego; *Un clavel entre los dientes*, de Jorge de Cominges; *Uno se vuelve loco*, de Daniel Múgica y *Aire de Mar en Gádor*, de Pedro Sorela (1991: 28).

³⁸ Aquí incluye novelas tales como *Las últimas horas de Pincher Trumbo*, de Jesús Pardo (1991: 29), *Las confesiones de un bibliófilo*, de Jorge Ordaz y *El guardián de Ardis*, de Susana Constante (1991: 30).

Y, finalmente, en el turno de «La novela de intriga» Galán Lorés advierte sobre la práctica desaparición del género³⁹ (1991: 30).

2.1.3. Gonzalo Sobejano y la novela española contemporánea.

Los artículos de Gonzalo Sobejano y sus referencias son citados con respecto a la edición recopilatoria de Mare Nostrum (2003). Se ha puesto especial atención a los aspectos relevantes y esenciales para el tema que nos ocupa, que son los que se resumen o comentan; otros aspectos han sido obviados, con la plena confianza de que lo expuesto aporta una visión suficientemente clara de la cuestión.

2.1.3.1. «Conciencia crítica en la novela española nueva» (1977).

El primero de los artículos de Gonzalo Sobejano que nos interesa, por su pertenencia al período 1975-1991, es el de «Conciencia crítica en la novela española nueva» (Sobejano, 2003: 45-62), y sobre todo por sus reflexiones iniciales en torno a la razón de ser de la novela contemporánea y a la mentalidad del escritor posterior al realismo social.

La novela, viene a decirnos el profesor Sobejano, es, ante todo, conciencia, característica que la distingue –según él– de otros géneros literarios; del mismo modo los personajes fundamentan su ontología en el ser conscientes del mundo en el que habitan y en hacerse conscientes de ese mundo; tal movimiento afecta igualmente al autor (Sobejano, 2003: 45). En la relación que se establece entre el mundo y la conciencia (tanto de la novela como del novelista), se llega a tres posibilidades: «Que la conciencia quiera imponerse

³⁹ Aun así, anota los siguientes textos: *El hombre de Madrid*, de Pedro Molina Temboury; *La marea islámica*, de Antonio J. Fournier; *Mar de octubre*, de Manuel Rico; *Mi país es tu piel*, de Alberto Miralles y *Homenaje a Kid Valencia*, de Javier Memba (Galán Lorés, 1991: 30-31).

al mundo, que renuncie a ello, o que de alguna manera llegue a armonizar con el mundo» (Sobejano, 2003: 46); lo cual dará lugar a tres tipos de novela⁴⁰ (ya señalados por Lukács, según apunta el mismo crítico): «Del idealismo abstracto (*Don Quijote*), del romanticismo de la desilusión (*La educación sentimental*) y de aprendizaje (*Wilhelm Meister*). O, en más breve forma: ilusión, desilusión, conciliación» (Sobejano, 2003: 46).

La conciencia se hace sinónima de la soledad: el individuo moderno, el individuo contemporáneo, es un individuo que vive en soledad; de algún modo, aislado, tal cual correspondería a la ontología romántica (todos los personajes aludidos por Lukács serían, en el fondo, románticos): «Aquí la conciencia se ejercita en su propio proceso considerando el mundo (...) como el objeto con pretexto del cual la conciencia agigantada celebra la ceremonia de su soledad» (Sobejano, 2003: 46).

Por tanto, lo que Sobejano denomina como «hipertrofia de la conciencia» sería el rasgo más característico de la novela moderna (es decir, el «*nouveau roman*, la antinovela, o la novela arquitectónica, textual, o estructural» [Sobejano, 2003: 46]). La novela moderna, la novela contemporánea, refleja la «resistencia [del mundo] a dejarse abarcar»; incapaz, por tanto, de abarcar al mundo, se vuelve sobre sí misma y «refleja su impotencia y su esfuerzo por vencer tal impotencia», lo cual da lugar a que el texto narrativo se torne *autotemático*: el mundo ya no es el objeto, ahora el objeto es el modo de representar el mundo, y tal modo se convierte en comentario y reflexión del propio texto narrativo (Sobejano, 2003: 47): «El dilema de la novela moderna, dice Jürgen Schramke, es que, pugnando el novelista por contribuir a penetrar y dominar la realidad contemporánea en crisis, anda ocupado sin embargo y sobre todo en observar críticamente su propia situación precaria» (Sobejano, 2003: 47).

En este sentido, Sobejano menciona una serie de novelas que despliegan estos conceptos:

En España, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, cierra en 1962 una etapa de la novela y abre otra nueva, de la que son ejemplos eminentes, entre 1966 y 1975, *Cinco horas con Mario* y *Señas de identidad*; *Volverás a Región*; *Parábola del naufrago* y *San Camilo 1936*; *Una meditación* y *Reivindicación del conde don Julián*; *El gran momento de Mary Tribune* y *La saga/fuga de J. B.*; *Oficio de tinieblas 5* y *Recuento*; *Tiempo de destrucción* y *Juan sin tierra* (Sobejano, 2003: 44).

⁴⁰ El universo individual de cada una de las obras estudiadas en el presente trabajo de tesis se desarrolla según esta clasificación, lo cual se recordará y ampliará en su lugar.

Para el tema que nos ocupa, el de la identidad narrativa, acaso lo más interesante de este artículo de Sobejano radique en el siguiente comentario; la cita es algo extensa, pero entendemos que apunta directamente al núcleo de estudio del presente trabajo de tesis:

Un apremiante afán de la persona de precisar su identidad, en sí y respecto al espacio humano y al tiempo histórico, inspira estas novelas, donde el protagonista aparece como conciencia expectante que se debate en un complicado ejercicio de recuperación. Tal afán supone que la persona no se conoce bien ni se reconoce unitaria, que se siente confusa, incompleta, en peligro de extravío o de anulación. Su deseo de perfilarse la empuja a un constante y doble proceso de ensimismamiento y de alteración. Sumergiéndose en el fondo de los recuerdos, apurando las sensaciones instantáneas, o creando súbitos paisajes de fantasía alucinatoria, la persona permanece dentro de su conciencia, y sólo se proyecta hacia fuera para intentar descifrar el contexto que acaso pudiera explicar su identidad (Sobejano, 2003: 47).

Por lo tanto, este es el contexto narrativo contemporáneo: el individuo en relación con la sociedad, pero también en relación consigo mismo y con todas las instancias que inciden sobre él y que evolucionan en el universo de la conciencia y de lo consciente; el individuo, la persona «proteicamente, se transforma y transporta en busca de nexos sociales que le den razón de ella» (Sobejano, 2003: 47).

Otras instancias que se suman a la conciencia crítica que señala Gonzalo Sobejano se configuran mediante una serie de aspectos, como son: la búsqueda de la libertad (y la dificultad de conseguirla) que se simboliza en «la movilidad espacial» que, en realidad, es índice de «del desasosiego y la agitación en lo interior de un laberinto» (Sobejano, 2003: 47); el «registro del pasado», que se presenta como «fragmentos de rompecabezas» (Sobejano, 2003: 47); el estancamiento de las líneas vitales del individuo, pues «la relación no identifica, el espacio no conduce, el tiempo no se sucede, la búsqueda prosigue pero no progresa» (Sobejano, 2003: 48); la utilización de procedimientos como «la confesión elocuente, la sátira desatada y la irrestañable elegía» (Sobejano, 2003: 48).

Este artículo de Sobejano concluye con la indicación de una línea narrativa general: el impulso experimental (estamos aún en 1977, pero recuérdese la nómina de novelas aludidas) en consonancia con el individuo:

Late en la novela española última un impulso experimental que en algunos casos puede parecer mimético, lúdico y gratuito; pero que en los casos mejores no significa mengua de la actitud de arriesgamiento o compromiso que era la premisa ética de la novela social, sino otro modo de arriesgamiento que pone por delante la clarificación de los problemas que atormentan a la persona individual (Sobejano, 2003: 48).

2.1.3.2. «Ante la novela de los años setenta» (1980).

Presentando una visión general de la década de los años setenta en novela, este artículo de Sobejano comenta una serie de tendencias: la novela de la memoria dialogada⁴¹ (tendencia que finalmente no prosperó, pero que dio algunos notables frutos⁴²), la de «reflexión autocrítica sobre el proceso de escribir»⁴³, lo fantástico⁴⁴, la narrativa de la memoria (cierto que «degradada», como afirma Sobejano, en algunos títulos encaminados a al *best-seller* [Sobejano, 2003: 64]), con notabilísimos ejemplos (los hermanos Goytisolo, Torrente Ballester, entre otros [Sobejano, 2003: 64]). Para Sobejano, esas tendencias (reflexión autocrítica, libertad de la fantasía, memorias de lo no-sucedido o de lo infuturible) son síntoma claro de *ruptura* (Sobejano, 2003: 64), y en este sentido establece el concepto de *novela autotemática*: «La novela última, tal vez calificable de autotemática (el

⁴¹ La descripción que Sobejano realiza de estos diálogos narrativos es elocuente: «Ya no se trata de un diálogo intelectual o contemplativo, ni menos, didáctico, sino de un diálogo emocional, memorativo, dialécticamente realizado entre los dos hablantes en vista de lo pasado y lo por venir; un diálogo que descubre la angustia religiosa, las decepciones de la ideología en crisis, la tensión perpetua entre individuos y sociedad, entre el ansia de comunicación vital y de veracidad personal y las inveteradas obligaciones impuestas por el mundo de los códigos» (Sobejano, 2003: 68).

⁴² Sobejano menciona *Diálogos del anochecer* de J. M. Vaz de Soto (1972), *Retahilas* de Carmen Martín Gaité (1974), *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes (1975), *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz (1976), *La noche en casa* de J. M. Guelbenzu y *Fabián* de Vaz de Soto (ambas en 1977), *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé y *El cuarto de atrás* de Martín Gaité (ambas 1978); además de *Cartas de negocios de José Requejo* de Agustín García Calvo (1974) pese a ser una novela espistolar (Sobejano, 2003: 63-64).

⁴³ Ejercicio que aparece en títulos como *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo (1975), *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976) y *La cólera de Aquiles* (1979), de L. Goytisolo, además de en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) de Gonzalo Torrente Ballester (Sobejano, 2003: 64).

⁴⁴ Lo fantástico en torno a los personajes comparece en *Oficio de tinieblas 5*, de Camilo José Cela (1973), como ejemplo notable, entre otros (Sobejano, 2003: 64).

automatismo se integraría de «memorias» del pasado, «elaboración» presente y «fantasía utópica») ofrece a la observación algunos rasgos coherentes» (Sobejano, 2003: 65).

Novela en la que «la imagen del autor se trasluce como la del autor real, o como la de un demiurgo: hacedor y señor absoluto de sus figuras, y en la que el tiempo narrativo (un tiempo no real, obviamente, un «tiempo compositivo» [Sobejano, 2003: 66]) «va tejiéndose y destejiéndose en segmentos del pasado, presente o posibilidad futura o fantástica» (Sobejano, 2003: 65). Del mismo modo, el espacio «se proyecta por modo alegórico: consiste en un laboratorio de conciencia, en una minúscula garita metafísica plantada ante un precipicio», lugar desde donde «el sujeto su vuelo hacia ilimitados horizontes de tiempos y geografías, trascendiendo, infringiendo, destruyendo con el anhelo implícito de volver a construir sobre lo raso (Sobejano, 2003: 66).

En este contexto de ruptura «el creador aspira a ser narrador, actor, doble, antagonista, narratario, lector y crítico, todo en uno» (Sobejano, 2003: 68); de tal forma, «el sujeto omnímodo quiere realizarse en el texto, sin insistir en situaciones, estados ni momentos, yuxtaponiendo sólo secuencias verbales, probaturas sobre el blanco vacío de la página: aventuras del significante (Sobejano, 2003: 68-69).

Además, Sobejano menciona novelas de Juan Benet como casos específicos de «poema textual» (*Una meditación, Un viaje de invierno, Una tumba y Una leyenda: Numa*) (Sobejano, 2003: 69). Pero, por encima de todo ello, lo más genuino con respecto a la narrativa de esta década (1970-1980) es la incardinación del «sentido de la existencia» al «sentido de la escritura», pues «Se quiere exhibir los problemas formales en la novela misma» (Sobejano, 2003: 69); a lo que se suma la ponderación de lo erótico en función del mito o el arquetipo, que concluye en una «mística erótica perceptible sobre todo en Luis Goytisolo y en algunos escritores de la promoción de los años setenta, como Vaz de Soto o Lourdes Ortiz» (Sobejano, 2003: 69).

2.1.3.3. «Testimonio y poema en la novela española contemporánea» (1983).

En este artículo Sobejano comenta dos modelos narrativos, instaurados particularmente por *La colmena*, de una parte y, de otra, por *Saúl ante Samuel*, o *El Jarama*, que tendrán su desarrollo en otros títulos. Las primeras son representantes de una literatura de testimonio, mientras que la segunda es ya una novela poema («el autor de *Saúl ante Samuel* no es ya que no quiera atestiguar: es que quiere no atestiguar», sentencia Sobejano [2003: 95]), en expresión que él mismo ha establecido; ambos modelos resultan, sin embargo, concomitantes: «la mejor novela testimonial es siempre un poema y la mejor novela poemática es siempre un testimonio» (Sobejano, 2003: 95). Pese a ser términos que «existen desde antiguo» (2003: 96), lo cierto es que en la década de los años cincuenta y sesenta prepondera lo testimonial, mientras que las dos décadas siguientes «se viene estimando su actualidad por el valor creativo y la calidad de obra artística autónoma que demuestre» (Sobejano, 2003: 96).

Es interesante también la delimitación entre novela poética, novela poema y novela lírica. En este sentido, toda novela es poética por el hecho de serlo; y la novela de testimonio se vincula a la novela poema (cuyo rasgo específico es 'no atestiguar', ya se ha dicho) en la medida en que ambas son «obras de ficción, creativas o 'poéticas'» (Sobejano, 2003: 96); por su parte, la novela lírica obedece a lo que Sobejano denomina «la suprema especie imaginativo-musical de la novela poema» (2003: 96).

Las actitudes de la novela poema y de la novela testimonio quedan bien definidas:

La actitud de la novela testimonio no puede ser otra que la representación épica (...) de un mundo histórico-social actual, atenta a las relaciones y circunstancias (...), mientras que la actitud de la novela poema tiende a la compenetración de sujeto y objeto que signa el género lírico. El novelista testimonial parece percibir experiencias y transcribirlas; el poemático parece generar situaciones o relaciones, combinarlas y transfigurarlas. Allí, voluntad de realismo fehaciente; aquí, rendición a lo íntimo y abertura a lo fantástico y lo maravilloso. Mimesis frente a arte autónomo. Mensaje más o menos explícito, allí; sentido medulado en el texto, aquí (Sobejano, 2003: 97).

A estas características Sobejano añade los matices sociales, colectivos, políticos,

históricos, costumbristas y económicos de la novela testimonio; mientras que a la novela poema le corresponde la fijación en lo individual, lo emocional, los sentimientos, las ideas, las ensoñaciones, lo posible. La novela testimonio tiende a buscar causas y finalidades; la novela poema tiende a analizar; lo ideológico (testimonio) se contrapone a la «concentración estética» (poema) (Sobejano, 2003: 97). Así, «la novela testimonio desfamiliaza por su insistencia en lo cotidiano; la novela poema, a través de lo insólito» (2003: 97). Y continúa con una densa calificación de ambos modelos: la novela testimonio se interesa por un mundo situado en la historia, mientras que la novela poema se decanta por la conciencia y el mundo, para ella, es un «problema de representación» (2003: 97). La novela testimonio se constituye, en fin, como actualidad; la novela poema es connotativa; el «trozo de vida» de la novela testimonial se opone al «universo autónomo» de la novela poema; el espacio real (novela testimonio) se contrapone al «espacio imaginario, simbólico o imaginado» (novela poema) (2003: 97). Lo universal (novela poema) se distancia de lo local (España, novela testimonio); los problemas epistemológicos le corresponden a la novela poema, incluidos los de su propia composición, y, por tanto, también el lenguaje, «y su meta es revelar en la composición de la novela misma la difícil representabilidad del mundo»; para la novela testimonio, en cambio, lo importante es el tema (2003: 98). Y concluye Sobejano: «Y, aparte otras divergencias que pudieran alegarse, de la novela testimonio podría decirse, con Baroja, que es «porosa», abierta a la vida por todos los lados, y a la novela poema, con Ortega, podría calificársela de «hermética» (Sobejano, 2003: 98).

La novela de testimonio «cumple con la estructura genérica de novela», describe claramente las escenas del mundo conocido, el tiempo es lineal y simultáneo; el protagonismo es colectivo; en la novela testimonio «los humanos parecen contagiarse de la impersonalidad de las cosas»; «son precisos los informes, y los indicios los percibe directamente el lector en el habla, el paralenguaje y la kinésica» (Sobejano, 2003: 98).

La novela poema, por su parte, tiende a la estructura rítmica, la descripción «se acerca o aleja de sí misma en busca de efectos estilizadores»; el tiempo, en este caso, «favorece la reducción retrospectiva», pues su raíz es la memoria; «la novela poema empieza por en medio, y su trama de pensamiento no se desenlaza: se agota»; «los informes son a menudo equívocos, y los indicios pueden y suelen resultar enigmáticos, discordantes y aun contradictorios»; «el narrador poemático se aproxima a lo narrado hasta hacer muy difícil el deslinde entre sujeto y objeto, y en su obra las funciones emotiva y conativa del lenguaje actúan con especial vigor» (Sobejano, 2003: 98); el personaje es, o suele serlo, indivi-

dual o solipsista; la novela poema «hace que las cosas se tornen imágenes o fantasmas de la conciencia» (Sobejano, 2003: 99).

2.1.3.4. «La novela poemática y sus alrededores» (1985).

Pasados cinco años, Sobejano reelabora su visión de la novela española y admite que la memoria dialogada no ha obtenido desarrollo; sí, en cambio, la metaficción y el componente fantástico (Sobejano, 2003: 89). Por otro lado, conviene con Luis Suñén (1982) y María Elena Bravo (1983) al comentar –respectivamente– la variedad narrativa existente desde 1975 y a que la supuesta *ruptura* de la novela había comenzado ya antes de 1975, idea comúnmente admitida por otros críticos.

Sumándose a la caracterización de la última novela española, Sobejano sostiene la prevalencia de lo que él denomina la *novela poemática*, es decir, aquella que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo» (Sobejano, 2003: 89); la novela de metaficción, la que «de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto a fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad», según Patricia Waugh, 1984»; y, por último, la novela *histórica*, la novela lúdica, la novela *de memorias* y la novela testimonial⁴⁵ (Sobejano, 2003: 89).

En realidad, todos los grupos están tutelados por otra especie común que Sobejano bautiza como *novela escritiva* (es decir aquella que se constituye «en *escritura* placenteramente concebida y percibida como una prueba de la voluntad de ser [Sobejano, 2003: 90]):

Todas las especies indicadas, aun las más recreativas, se orientan de algún modo hacia el texto creativo, hacia el poema textual; y poemas textuales quieren ser las novelas mencionadas y otras varias. Por eso estimo que todas las especies aludidas podrían abar-

⁴⁵ Los ejemplos que aduce son ya conocidos: *Saúl ante Samuel*, 1980 y *Mazurca para dos muertos*, 1983, serían novelas poema; *Antagonía*, 1973-81 y *Larva*, 1983, serían novelas de metaficción; *Cabrera*, 1981, y *Urraca*, 1982, serían novelas históricas; *Los mares del sur*, 1979, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, 1984, *Novela de Andrés Choz*, 1976, *El misterio de la cripta embrujada*, 1979 y *Los amores diurnos*, 1979, serían novelas de entretenimiento o lúdicas; *El cuarto de atrás*, 1978, *los helechos arborescentes*, 1980, serían novelas de memorias; finalmente: *Visión del ahogado*, 1977 y *El río de la luna*, 1981, las considera novelas de testimonio (Sobejano, 2003: 89-90).

carse bajo el denominador común de *novela escritiva*, y no la llamo «escritural» porque bastantes escrituras desde las sagradas a las notariales hay en el mundo, y para evitar que se confunda con la novela «metafictiva» que, al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura (Sobejano, 2003: 90).

Continúa después con la diferenciación entre *novela poética* y *novela poemática*⁴⁶; la cita, en este caso, es larga, pero necesaria:

No se trata de novela «poética», pues cualquier novela, aun si sus datos pertenecen a la realidad histórica, es poética en cuanto presupone la imaginación del artífice que finge la historia con un fin estético. Tampoco se trata de novela «lírica», que sería sólo la variante más subjetivista e imaginativo-musical. Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado (Sobejano, 2003: 91).

Todas novelas incluidas en el grupo de las poemáticas (véase nota a pie) las sitúa bajo otro marbete que procede de Carlos Otero (1980), y que es el de *neonovela*, frente al de *antinovela*, acuñado por el mismo autor:

Las novelas nombradas⁴⁷ edifican soledades, destrucciones, enigmas o ensoñaciones, y todas serían «neonovelas» más bien que «antinovelas», según la diferenciación trazada por Carlos Otero en un imprescindible estudio sobre el tema: «A los que pugnan por añadir algo nuevo a la forma más avanzada de un género literario cortado a la medida de la mente humana (a los que aspiran a crear una «nueva novela») podemos (Sobejano, 2003: 91) seguir llamándoles novelistas o podemos llamarles «neonovelistas» o «ficcionalistas»; a los dados a desentrañar el género y a volverlo sobre su ombligo (...) podemos darle el

⁴⁶ Aquí incluye: *Saúl ante Samuel*, de Benet; *Ágata ojo de gato* y *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de Caballero Bonald; *Escuela de Mandarines*, de Miguel Espinosa; *Los vaqueros en el pozo*, de García Hortelano; *La comunión de los atletas*, de Molina Foix; *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso; *Makbara*, de Juan Goytisolo; *La isla de los jacintos cortados*, de Torrente Ballester; *Los santos inocentes*, de Delibes; *El jardín vacío*, *Visión del ahogado* y *Letra muerta*, de Juan José Millás; *El caldero de oro* y *La orilla oscura*, de José María Merino; *Mazurca para dos muertos*, de Cela; *El parecido*, *El héroe de las mansardas del Mansard* y *El hijo adoptivo*, de Álvaro Pombo.

⁴⁷ Se refiere a las de la nota anterior.

nombre de «antinovelistas» («Lenguaje e imaginación», *Quimera*, nº 2, diciembre 1980, pág. 15) (Sobejano, 2003: 91-92).

Incluye a la *metaficción* en la «antinovela», puesto que atenta contra el «hechizo que la novela quiso siempre ejercer sobre la conciencia del lector» (Sobejano, 2003: 92). Por su parte, indica el desarrollo de la novela histórica, en el sentido de que se interesa por épocas no inmediatamente históricas, sino por períodos muy anteriores: los siglos XVI, XVII, XIX, o incluso la Edad Media⁴⁸ (Sobejano, 2003: 92).

Frente a todo ello, las novelas de memorias adquieren menor trascendencia:

Parecen tener menos trascendencia en estos años últimos las *memorias*, que tanto abundaron en torno a la muerte de Franco en las novelas de Martín Gaité, Delibes, Vaz de Soto, Umbral, Castillo-Puche o Marsé. Lo más relevante en este [sic] área de rescate del pasado lo aportan, a mi ver, *Días de llamas* (79) de Juan Iturralde; *Un día volveré* (82), de Juan Marsé; *Las estaciones provinciales* (82) de Luis Mateo Díez, y, ya en el puro género de las «memorias» (aunque no sin ingredientes ficticios) los *Recuerdos y olvidos* (82, 83) de Francisco Ayala; *Años de penitencia* (75), y *Los años sin excusa* (78), de Carlos Barral, que han desembocado en la novela *Penúltimos castigos* (83); y *Coto vedado* (85) de Juan Goytisolo, testimonio sincero si los hay pero que no renuncia al acento y la altitud de cualquiera de sus novelas mejores (Sobejano, 2003: 93).

Como conclusión, Sobejano se pregunta si existe o no una nueva novela española (recordando el lema que Seix Barral colocó en la faja de su campaña editorial en los años 70). Para el crítico, existen «novelas españolas nuevas, de muy diversas constituciones», entre las que destaca «la novela poemática, máxima concreción del ideal *escriptivo*»:

Destacar la escritura, aspirar al poema, podría significar el empeño en salvar la novela del acoso de información –sobre todo, visiva– que la realidad cotidiana tiende al hombre de nuestro tiempo, impidiéndole «escuchar con los ojos» (supremo beneficio de la lectura) (Sobejano, 2003: 94).

⁴⁸ Aquí menciona *Cabrera*, 1975, de Fernández Santos; *El insomnio de una noche de invierno*, 1984, de Eduardo Alonso; *Extramuros*, 1978, de Fernández Santos; *Las Españas perdidas*, 1984, de Villar Raso; *Mansura*, 1984, de Félix de Azúa y *Urraca*, 1982, de Lourdes Ortiz) (Sobejano, 2003: 92).

2.1.3.5. «Novela española contemporánea: la renovación formal (1962-1973)» (1986).

De un modo muy general, puede establecerse que lo que Sobejano entiende por renovación formal en la novela española contemporánea⁴⁹ está en función de la novela poética o novela escritiva: «Son novelas que quieren ser, por encima de todo, *escritura* placenteramente concebida y percibida como prueba duradera de la voluntad de ser»⁵⁰ (Sobejano, 2003: 123).

Novela (la de los años ochenta) muy diferente a la de los años cuarenta y cincuenta (años de la novela «existencial», la de los sesenta (los de la novela «social»), o las de los setenta (los de novela «estructural» o «dialéctica»⁵¹) (Sobejano, 2003: 124). Con respecto al contenido de estas novelas, las que conforman la renovación formal, es interesante la visión que ofrece Gonzalo Sobejano por lo que respecta a la valoración del individuo y la identidad (temas de nuestro trabajo):

En el clima de nueva fluidez social y cultural bajo la envejecida costra política del franquismo que distingue esos años 62 a 73, surge el afán de revisar la identidad de la persona en colusión dialéctica con la totalidad. El individuo lucha con su identidad insuficiente, residual o cambiante, en un vaivén de dentro afuera. Protagonista complejo y perplejo, toma ocasión en otros personajes (semiplanos) para su proceso comprobatorio. Los indicios de aquel sujeto protagónico apenas descubren su nombre, rostro o carácter, al menos un carácter consecuente; sólo se afirma la radicalidad de su pesquisa, condensada en momento monumentales: puntos del tiempo en que la perplejidad exige lucidez analítica extrema o se resuelve de pronto en epifanías de efecto catártico. Hacia la revelación identificadora se encauza la trama, de pensamiento más que de fortuna o de personaje, y el desenlace parece oponer a las circunstancias difícilmente modificables la huida o la ruptura⁵²

⁴⁹ Menciona a autores ya referidos: Fernández Santos, J. J. Millás, Carmen M. Gaité, Guelbenzu, Cela, Delibes, T. Ballester, J. Goytisolo, García Hortelano, Marsé, J. Ríos, M. Espinosa, A. Pombo, J. M. Merino, L. Ortiz «y algunos más» (Sobejano, 2003: 123).

⁵⁰ Es válida, para la novela escritiva, los rasgos que atribuye a *Recuento*, de Luis Goytisolo: «El narrador de *Recuento* pretendía componer un libro que fuera no referencia a la realidad, sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones» (Sobejano, 2003: 124).

⁵¹ Sobejano entiende que la novela estructural prepara el modelo «escritivo» (Sobejano, 2003: 132).

⁵² Pensamos que en estos asertos está contenida la clave de cada una de las novelas analizadas en el presente trabajo; también, una de las claves para el desarrollo de la identidad narrativa y el individuo.

(Sobejano, 2003: 125).

Además, son de interés las atribuciones del sujeto narrativo y otros elementos del texto que realiza Sobejano para estas novelas; pensamos que, del mismo modo, tales características pueden ser rastreadas, en mayor o en menor grado, en cada una de las novelas objeto de nuestro análisis:

El sujeto proteico no se identifica, el espacio laberíntico no conduce, el tiempo fragmentado no se sucede, la búsqueda prosigue pero no progresa, o progresa tan lentamente que se requieren otras variaciones, nuevas novelas, repetidos ensayos de una sola y vasta novela multivalente, hasta dar con la salida. La discontinuidad adopta las más variadas modulaciones (Sobejano, 2003: 126).

Novela, la de los ochenta, «culturalista», puesto que tiende a exhibirla en niveles de saturación tras los cuales se advierte un claro menosprecio de los ingenios legos y las plumas espontáneas» (Sobejano, 2003: 127). En este sentido, Sobejano justifica el culturalismo por la abundancia de citas que contienen tales textos narrativos (elementos que comentarán también María Isabel de Castro y Lucía Montejo [1991]):

De este giro culturalista serían muestra suficiente las citas, los lemas, índices de intertextualidad, signos de literatura incorporada. Críticas o manifiestas, situadas al frente, al pie, en el interior, al margen, las citas literarias ajenas convierten al modesto relator-testigo en lector-escritor inmodesto, capaz también de interrumpir el idioma común con palabras y frases de otras lenguas, y deseoso de atraer al leyente, más acá de lo narrado, al discurso narrativo: léxico culto, sintaxis dificultadora, metafórica imprevisible, ideación exigente (Sobejano, 2003: 127).

2.1.3.6. «Cervantes en la novela española contemporánea»
(1987).

Por lo que de interés representa para *Juegos de la edad tardía* el calificativo de *novela cervantina* –puesto que de novela cervantina fue denominada por la crítica desde los primeros momentos tras su publicación–, Sobejano, dos años antes de la publicación de la primera novela de Landero, escribía sobre la influencia de Cervantes en la novela moderna, tanto en su sentido metafictivo como en el dialogal.

Además de comentar los aspectos metanovelísticos cervantinos en Juan Goytisolo, tanto desde *dentro* como *fuera* de la novela, según nos refiramos estrictamente a las novelas del autor barcelonés, como textos creativos, o a sus ensayos, en los que teoriza sobre la novela y sus aledaños (Sobejano, 2003: 140), el artículo del profesor se centra en el aspecto dialogístico, del cual participan una serie de novelas contemporáneas⁵³ (así también *Juegos de la edad tardía*), tanto antes como después de la transición.

La novela dialogística de los 70 respondería estructuralmente a un modelo ya instaurado por Cervantes:

En algunas de estas novelas de los años 70 las premisas compositivas son las mismas del *Coloquio* cervantino: diálogo a sólo dos voces; un interlocutor que, como Cipión, exhorta, frena, impulsa, urge: exhorta al conocimiento a través de la palabra, frena las murmuraciones o las quejas impertinentes, impulsa a recordar el pasado proponiendo un orden, urge a terminar cuando el tiempo apremia; otro interlocutor que responde y expone o se confiesa; reconstrucción de la biografía propia en la parte hablada por el que responde; digresiones frecuentes de éste; crítica directa o indirecta del mundo; marco nocturno de los coloquios⁵⁴ (Sobejano, 2003: 152).

Mientras que en la década de los ochenta «la novela cardinada en el diálogo de dos

⁵³ Autores y novelas que participan de este modelo serían: José María Vaz de Soto con su tetralogía «Diálogos de la vida y la muerte» (I, *Diálogos del anochecer*, 1972; II, *Fabián*, 1977; III, *Sabas*, 1982; IV, *Diálogos de la alta noche*, 1982); Carmen Martín Gaité, con *Retahílas*, 1974, y *El cuarto de atrás*, 1978; Miguel Delibes, con *Las guerras de nuestros antepasados*, 1975, y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, 1983; Lourdes Ortiz, con *Luz de la memoria*, 1976, y *Urraca*, 1982; Gonzalo Torrente Ballester, con *Fragmentos de Apocalipsis*, 1977, y *La isla de los jacintos cortados*, 1980; Juan Marsé, con *La muchacha de las bragas de oro*, 1978; Juan García Hortelano, con *Gramática parda*, 1982; y Álvaro Pombo, *Los delitos insignificantes*, 1986 (Sobejano, 2003: 150).

⁵⁴ Las novelas que representan este procedimiento son *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, y *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes (Sobejano, 2003: 152-153).

interlocutores audibles ha ido enrareciéndose en cantidad, y la índole del diálogo ha ido haciéndose menos conectiva, más reveladora de la soledad»⁵⁵ (Sobejano, 2003: 152).

2.1.3.7. «La novela ensimismada (1980-1985)» (1988).

Ya estrictamente en la década de los años 80, Sobejano habla de «novela ensimismada», en el sentido de «se preocupa como nunca por ser 'ella misma', por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente «ficción» y suele comunicar a los lectores la conciencia de esta voluntad» (Sobejano, 2003: 156). Y ello, parece ser, porque a los novelistas de la década de estos años, están interesados menos en la realidad; aunque, quizás, por lo contrario («¿Aprecian tanto la realidad que consideran la novela como mero juego?») (2003: 156). No obstante, y recurriendo a los comentarios de Linda Hutcheon, el crítico sostiene que «que los novelistas de nuestro tiempo valoran más el proceso que el producto y estiman el proceso de escribir, en conexión con el de leer, como el vínculo menos frágil entre la ficción y la realidad» (Sobejano, 2003: 156).

Tras cierta elucubración de tipo terminológico sobre los diversos modos de referirse y calificar la novela de los años ochenta (Sobejano, 2003: 157), el crítico establece tres modelos bien definidos: neovelista⁵⁶ («novela que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género»), antinovela⁵⁷ («aquella que desentraña el género pensándose a sí misma») y metanovela⁵⁸ («Denomino *metanovela*, con Patricia Waugh (*Metafiction*, London-New York, Methuen, 1984, p. 2) 'aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la re-

⁵⁵ Para este modelo Sobejano menciona *La isla de los jacintos cortados*, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, *Gramática parda*, *Urraca* y *Los delitos insignificantes*.

⁵⁶ Gonzalo Sobejano considera que el mejor modelo de neovelista en España lo representa *Saúl ante Samuel* (1980) de Juan Benet (Sobejano, 2003: 158).

⁵⁷ Los casos de antinovela propuestos por el profesor Sobejano son: *Makbara* (1980) y *Paisajes después de la batalla* (1982), de Juan Goytisolo; *Larva* (1983), de Julián Ríos; *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano, o *Amado monstruo* (1985), de Javier Tomeo (Sobejano, 2003: 162).

⁵⁸ Autores de metanovela son, para Sobejano, los siguientes, pertenecientes a tres generaciones: Torrente, Delibes y Cela (del 39), Miguel Espinosa y Luis Goytisolo (del 54), Pombo, Millás y Merino (del 68) (Sobejano, 2003: 164).

lación existente entre la ficción y la realidad'») (Sobejano, 2003: 158, 162, 164).

2.1.3.8. «Novela y metanovela en España» (1989).

En un artículo posterior, publicado inicialmente en *Ínsula* en 1989, Gonzalo Sobejano reconsidera el concepto de metanovela:

Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama metalenguaje (2003: 171).

Para asentar este concepto, Sobejano recuerda a William H. Gass o Robert Alter, quienes aportaron, en su momento, una terminología inaugural. Así, Gass habla de *metafiction* y Alter de «novela como género autoconsciente». Ambas formas de calificar han recibido designaciones aproximadamente sinónimas: autoconsciente, autorreflexiva, autorreferencial, autogenerativa, autotemática, escritural, escriptiva, ensimismada (Sobejano, 2003: 171-172). Por su parte, Linda Hutcheon habla de «narrativa narcisista» en el mismo sentido que Sobejano establece el término «ensimismada». Más específico es Robert Spire, quien

distingue entre el modo metafictivo (ya al borde de la teoría novelística) como diametralmente opuesto al modo de la ficción-reportaje (al borde de la realidad extratextual histórica) y estudia la metanovela española como un movimiento que, usando de aquel modo metafictivo, puede mejor llamarse «self-referential novel» (novela autorreferencial), por cuanto dirige su atención no al mundo representado («story») exclusiva ni primariamente, sino sobre todo al proceso de ir creándolo, bien mediante el acto de escribir (categoría 1), o mediante el acto de leer (categoría 2), o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso (categoría 3) (Sobejano, 2003: 171-172).

Ejemplos de cada una de esas categorías están representados por *Juan sin Tierra*

(«el proceso de escribir aparece como producto»), de Juan Goytisolo, *La cólera de Aquiles* («el texto se centra en el mundo del lector fictivo durante el acto de leer»), de Luis Goytisolo, y *El cuarto de atrás* («el acento vuelve a recaer sobre el mundo representado, pero en tal forma que se diría que el producto –ese mundo, esa historia– precede al proceso –el acto de narrar–»), de Carmen Martín Gaité (Sobejano, 2003: 172).

Además, Sobejano aclara que el término *metaficción* admite un doble sentido: el de novela autoconsciente (según Alter y Waugh) y el de novela referencial (según Robert Spires) (Sobejano, 2003: 172). Las diferencias, no obstante parecen ser sutiles:

[Spires] entiende por metanovela aquella novela que ante todo se refiere a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral, o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto. La acepción primera es tan comprensiva que parece generalizable a todas las novelas que ponen de relieve su virtud innovadora, su diferencia epistemológica, su consciencia de una rica intertextualidad literaria; pero también esta acepción es lícita porque sus mantenedores reclaman ostentación y sistema en el planteamiento –dentro de la novela– de una concepción teórica sobre el novelar (Sobejano, 2003: 172).

Finalmente, Sobejano sugiere diferenciar la novela escritiva de la metanovela (2003: 172), y termina dando una serie de ejemplos narrativos de cada una de las categorías establecidas; que son los siguientes: «Metanovelas de la escritura. *Tiempo de destrucción [1962-63]*. *Recuento*, 1973. *Juan sin Tierra*, 1975. *Los verdes de mayo hasta el mar*, 1976. *La novela de Andrés Cchoz*, 1976. *La isla de los jacintos cortados*, 1980. *La tribada falsaria*, 1980. *Paisajes después de la batalla*, 1982. *Mazurca para dos muertos*, 1983. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, 1983. *Papel mojado*, 1983. *La tribada confusa*, 1984. *Estela del fuego que se aleja*, 1984. *El hijo adoptivo*, 1984. *Letra muerta*, 1984. *La orilla oscura*, 1982. *El desorden de tu nombre*, 1989 (ésta, a la vez, metanovela de la escritura, de la lectura y del discurso oral). Metanovelas de la lectura: *Fragmentos de Apocalipsis*, 1977. *La muchacha de las bragas de oro*, 1978. *La cólera de Aquiles*, 1979. *El castillo de la carta cifrada*, 1979. Metanovelas del discurso oral: *Señas de identidad*, 1966. *Reivindicación del conde don Julián*, 1970. *Diálogos del anochecer*, 1972. *Fabián*, 1977. *El cuarto de atrás*, 1978. *Makbara*, 1980. *Teoría del conocimiento*, 1981. *Sabas*, 1982. *Diálogos de la alta noche*, 1982» (Sobejano, 2003: 173).

2.1.3.9. «Novelistas de 1950 al final del siglo» (1996).

En este artículo Sobejano ofrece una especie de sumario brevísimo sobre los años novelísticos desde 1975 hasta 1995; una tabla de consulta a modo de «novelario de urgencia» que contiene todos los nombres y obras aludidos a lo largo de sus artículos anteriores, y algunos otros (Sobejano, 2003: 184-188).

2.1.4. Otros artículos críticos sobre la narrativa española contemporánea.

2.1.4.1. Soldevilla Durante: «La novela en lengua castellana desde 1976 hasta 1985» (1988).

El artículo de Soldevilla (1988) está dirigido, tal y como él afirma, a investigar en qué medida la implantación de la democracia en España puede justificar una inflexión en la evolución de la narrativa en nuestro país (Soldevilla, 1988: 37), cuestión que –según creemos– no resuelve sino solo muy tangencialmente al tratar otros aspectos concomitantes, indicados brevemente más abajo.

Anticipando artículos y trabajos en los que nos detendremos en este epítome, Soldevilla alude ya a Gonzalo Sobejano y Santos Alonso con respecto a cuestiones concernientes a la novela del período de que nos ocupamos, cuestiones sobre las que parecen coincidir ambos en el sentido de que «en cierto modo el clima de ruptura que se vive en España desde 1975 ha de manifestarse también en la narrativa», conclusión a la que llegan teniendo en cuenta aspectos distintos, como es la estructura de la novela (Sobejano) o los temas (Alonso). De tal forma que ya se podían establecer ciertas líneas generales en cuanto a la evolución de la narrativa. Así, para Sobejano lo significativo sería la aparición de dos líneas narrativas: la de la *novela culturalista* y la *novela escritiva*; en cambio, Santos Alonso (ya nos hemos referido más arriba a esta conclusión) opina que la evolución se

produjo hacia una recuperación de la *historia*, es decir el abandono del experimentalismo en favor del realismo. Tales conclusiones no son compartidas por críticos como José María Martínez Cachero, para quien no hay cambios achacables al cambio de régimen, o María Elena Bravo, que indica que las raíces de la narrativa de este período ya estaban antes de 1975⁵⁹ (Soldevilla, 1988: 38). Para Soldevilla no existiría tal ruptura, sino una «transformación evolutiva de los gustos o preferencias de autores, editores, crítica y público hacia otras formas de narrativa que ya tenían cierta vigencia», con respecto a lo cual la desaparición de la censura tuvo una decisiva influencia (1988: 39).

Por otra parte, Soldevilla se refiere a la utilización del período 1931-1975 como leitmotiv de numerosas novelas a partir de la transición, que configurarían la llamada *política-ficción* (Soldevilla, 1988: 41), hecho ya comentado por Santos Alonso (1983: 99). Otros aspectos de los que trata son la censura en España y la crisis económica mundial del período 1972-1974, la cual tuvo su influencia en la publicación de libros en nuestro país:

El fenómeno (...) de constricción en la publicación de novela y narración causada por la crisis económica se revela no tanto en el número de títulos publicados o en las cifras globales de tirada, cuanto en la concentración en determinados valores de venta segura (gracias a la intensificación y al refinamiento de la técnica del *marketing*) y en los títulos de coste de producción reducido (concretamente, los títulos por los que ya no hay que pagar derechos de autor) (1988: 43).

Como conclusión o epítome del artículo de Soldevilla, el interés de sus reflexiones recae, principalmente, en dos aspectos:

⁵⁹ Todos los críticos están de acuerdo en que la fecha de 1975 no supuso ninguna frontera en cuanto a la trayectoria de la novela española se refiere. Así, Darío Villanueva establece que «Sería absurdo pensar que este hecho [la muerte de Franco] transformó radicalmente a España, su sociedad y su literatura; que todo, de la noche a la mañana, se metamorfoseó. Pero es indudable, por otra parte, que noviembre de 1975 significó en la historia general del país, y por ende en la de su literatura, el final de una etapa inaugurada el 18 de julio de 1936» (Villanueva, 1987: 20). En seguida se muestra aún más expeditivo, al asentar que «la trayectoria de la novela española no experimentó, a raíz de 1975, ninguna conmoción transcendental, sino que ésta, si de situarla en algún momento se trata, habría que retrotraerla nada más y nada menos que a 1962» (Villanueva, 1987: 20). Más adelante, el mismo crítico vuelve a insistir en el mismo asunto: «El transcendente hecho histórico que entonces se produjo tuvo menor influencia en la evolución narrativa española que otras causas de índole más puramente literaria, inmanente, como aquella tensión estética y el nuevo horizonte de expectativas introducido por Martín Santos y los hispanoamericanos a partir de 1962, en seguida reforzado por la incorporación, al lado de los escritores de la generación de Francisco Ayala –el 27–, Camilo José Cela –el 36– y Juan Goytisolo –el medio siglo–, de los jóvenes novelistas del 68, compañeros de José María Guelbenzu y los poetas *novísimos*» (Villanueva, 1987: 28). En el mismo sentido se expresa Ramón Acín (1990: 19, 21-22). De cualquier modo, Gonzalo Sobejano ya escribió en 1986 sobre la renovación formal de la novela española (Sobejano, 2003: 123-132); cito por la edición recopilatoria de *Mare Nostrum*.

Primero: «la novela española es tributaria de los otros medios de comunicación, y que no se puede estudiar independientemente de ellos» (1988: 44).

Segundo: como ya mencionaba en un artículo suyo aparecido en *Ínsula* (nº 464-465), en 1985: «El presente de la gran novela, como su futuro inmediato, es un panorama de difuntos galvanizados y galvanizables, pero (...) el futuro de las formas narrativas no tradicionales vehiculadas por el cine, la televisión, la video-casette es, como su presente, esplendoroso» (1988: 47).

2.1.4.2. El escepticismo de Castillo-Puche: «Situación de la novela española actual» (1988).

El artículo de Castillo-Puche (1988: 49-55) pone en tela de juicio la idea de la renovación narrativa, responsabilidad que atribuye aún a la generación de los cincuenta, además de a Cela, Delibes y Torrente Ballester. Lo que en principio podría considerarse como novelas innovadoras, no son tales, puesto que «ninguna de ellas rebasa la crónica de factura bastante tradicional»⁶⁰ (1988: 50). Para Castillo-Puche, la renovación de la novela debe venir precedida de la «ruptura de la realidad que permite (...) explorar mundos distintos, fantásticos, oníricos, alucinantes o alucinadores» (1988: 50), elementos que sí aparecen en *Amado monstruo* de Javier Tomeo, o en *La orilla oscura*, de José María Merino, además de en textos de autores ya conocidos: *Dafne y ensueños*, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, de Torrente Ballester (Castillo-Puche, 1988: 50-51).

En fin, las preferencias y las valoraciones de Castillo-Puche le hacen mencionar a textos como *El Jarama*, *Los bravos*, *Paralelo 40* (un título suyo), *Entre visillos*, *Señas de identidad*, *Volverás a Región*, *El vengador* (es de suponer que se refiere al texto de su autoría) e insiste en narradores solo inmediatamente posteriores a los del cincuenta: Caballero Bonald, Grosso, García Hortelano, Marsé, López Salinas, Guelbenzu, Carlos Rojas,

⁶⁰ Castillo-Puche se refiere concretamente a *Luna de lobos*, de Julio Llamazares; *Antonio B. «El rojo»*, de Ramiro Pinilla; *Nocturno de febrero junto al Bósforo*, de Juan José Ruiz Rico; *La infinita guerra*, de Luis León Barreto; *Como a dos voces*, de José Eduardo Valenzuela y *Gárgola*, de Juan José Ramírez; *La loba*, de Antonio Prometeo Moya; *Madre gallina África*, de Pedro Molina Temboury; *Memoria triste*, de Javier Serrano; *Tendrás oro y oro*, de Rafael Sender y *El viaje español*, de Horacio Vázquez Rial.

Luis Goytisolo y Álvaro Pombo, además de Eduardo Mendoza.

Otras referencias destacables son las que atañen al aceptado concepto crítico de *escritura en libertad*, en el sentido de que «escribir en libertad no solamente puede afectar a la temática en novela, sino que afecta principalmente a la forma» (Castillo-Puche, 1988: 53), lo cual parece ser primordial, desde su punto de vista, pues afecta al denominado *nuevo periodismo*, que aporta «grandes escritores, aunque no narradores» (1988: 53).

A modo de conclusión, Castillo-Puche señala como rasgos distintivos de la narrativa a partir de la transición la desaparición de los experimentalismos, del realismo, de la novela social, la psicológica, la objetivista, la costumbrista, etc. Todo ello dirigido a esa escritura en libertad aludida, que terminó en el *existencialismo*:

El foco de la novela ha pasado de la sociedad al individuo y de éste, más dentro todavía, al ser, es decir, al hombre, no como sujeto de la sociología o de la psicología, sino como sujeto prácticamente de la metafísica, de la ética o de la etnología, todo lo cual quiere decir el hombre enfrentado con su contradicción, con su tragedia cotidiana, con su impotencia frente al destino (Castillo-Puche, 1988: 54).

Si bien el existencialismo no agota todas las posibilidades; su evolución desemboca en la imaginación y en la fantasía «sin dejar su condición humana» (Castillo Puche, 1988: 54), pues «Hablamos de una integración o fusión de la fantasía en la vida real, una búsqueda que no cercena ninguna de las posibilidades creativas sino que se abandona a ellas con toda libertad y hasta con osadía» (Castillo Puche, 1988: 54).

2.1.4.3. Constantino Bértolo: «Introducción a la narrativa española actual» (1989).

Lo primero sobre lo que llama la atención Bértolo es la existencia contemporánea de cuatro «hornadas de escritores: los de posguerra, los que rompen con el realismo, los nuevos narradores y, por último, «autores más recientes como Justo Navarro y Mercedes Soriano», junto con Mendoza, Millás y Tomeo (Bértolo, 1989: 30).

Para la breve revisión de la narrativa española hasta el momento (1989) el crítico

habla de tres grupos: «la novela realista⁶¹, la novela de la ruptura con el realismo y la novela actual o nueva narrativa española» (1989: 30). La ruptura con el realismo no viene impuesta, según Bértolo, por *Tiempo de silencio*, que ejerce solo un papel renovador del realismo, particularmente por el cambio que supone para el lector implícito (1989: 34-35), sino por Juan Benet, cuya obra «tuvo una influencia decisiva a partir sobre todo de la publicación de *Una meditación* (1969)» (Bértolo, 1989: 36). Tal ruptura se efectúa no solo con respecto al realismo crítico de los años sesenta, sino «con toda la tradición realista de la literatura española» (1989: 36); en virtud de lo cual:

Su narrativa representa la propuesta de incorporar a nuestra literatura una tradición –la anglosajona– que hasta entonces poco había contado en nuestras letras. Con el mundo narrativo de Benet se rompía la visión del mundo correspondiente a la cultura de la resistencia. (...) La novela dejaba de ser lugar de lo público para devenir el reino de lo privado, y lo colectivo se convertía en mera suma de intimidades sin que lo político apareciera⁶², al menos aparentemente, por ningún lado (Bértolo, 1989: 36-37).

Con respecto al realismo, hubo obras que intentaron la renovación (*El ayudante del verdugo*, 1971, de Mario Lacruz; *Documentos secretos*, de Isaac Montero, o *Las tapias*, de Martínez Menchén, incluso otras de la llamada *nueva ola*, como *Yo maté a Kennedy*, de V. Montalbán), u otras que ya iniciaban la innovación técnica (*Diálogos del anochecer*, de Vaz de Soto, o *Punto de referencia*, de J. A. Gabriel y Galán) (Bértolo, 1989: 41). Por lo demás, novelas como *Últimas tardes con Teresa* o *Señas de identidad*, «habían demostrado que las lecciones de *Tiempo de silencio* no habían pasado inadvertidas» (Bértolo, 1989: 41-42); o textos como *Parábola del naufrago* (1969) o *San Camilo 36* (1969), de Delibes y Cela respectivamente, «se sumaron a la moda de la subversión del lenguaje» (1989: 42). En virtud de todos estos últimos aspectos, Bértolo llama la atención sobre la «desorientación» y el «extravío» de los escritores de aquellos momentos, como si el abandono del realismo hubiera dejado sin referencias en que apoyarse, y cada escritor debía de buscar un rumbo propio. Es en este instante histórico cuando empieza a proyectarse la llamada *novela experimental*: Guelbenzu y *Antifaz* (1970), Luis Mateo Díez y *Memorial de hierbas* (1973), Mariano Antolín Rato y *Cuando 900 mil match aprox* (1973), Juan Anto-

⁶¹ Bértolo afirma que este grupo «ha sido el núcleo más transparente, a pesar de su complejidad, de la narrativa española» (1989: 30).

⁶² Tal y como afirma Bértolo, la guerra, en Benet, no pertenece al ámbito de la historia, sino al del mito (1989: 37).

nio Leyva y *Circuncisión del señor solo* (1972), Azúa y *Las lecciones de Jena*, o Vicente Molina Foix y *Busto* (1973) (Bértolo, 1989: 42).

Lo que debe o puede llamarse *narrativa española actual* procede, según el crítico al que nos referimos, de dos novelas publicadas en 1975: *La verdad sobre el caso Savolta* y *Cerberos son las sombras*, pese a que tuvieron repercusiones distintas, según afirma. Ya conocemos el éxito que cosechó la primera de las dos, merced a procedimientos y registros tradicionales unificados en el mismo texto: folletín, novela policiaca, crónica de sucesos, novela rosa, trama, tiempo y espacio reconocibles, unidad dramática, lenguaje irónico, personajes «como elementos motrices de la visión del mundo» (1989: 43-44). En cuanto a *Cerberos son las sombras*, Bértolo la entronca con «la narrativa de Kafka, la novela existencialista francesa y la atmósfera moral del realismo italiano» (1989: 45). La novela de Millás recoge la influencia de Benet en cuanto a la «capacidad de controlar la lectura por medio de un narrador que se adelanta a las posibles reflexiones del lector y el poder de un lenguaje que no rehuye el reto de la sintaxis», y construye

un universo en el que lo ético fusiona lo íntimo con lo colectivo, pero con la diferencia de que, mientras en el maestro de *Saúl ante Samuel* la elección de cómo se siente el mundo se introduce en la narración a modo de *factum* externo o anterior, en Millás esa elección no se introduce, sino que se extrae de la propia narración (Bértolo, 1989: 45).

Bértolo concluye que tanto las de Benet como las de Juan José Millás son las obras que mejor sirven de marco de referencia para la narrativa actual (recordemos: 1989), y en este sentido es taxativo, al dejar asentado lo siguiente:

Los problemas de relación entre la trama y el texto o sus planteamientos sobre cómo llevar a cabo la representación del mundo que proponen, son los hilos sobre los que se teje y desteje nuestra novela. En sus obras están las distintas posibilidades de calidad de lectura que la narrativa puede proponer al lector para que éste escoja: desde la lectura de lo gratuito que se inclina por el artificio entretenido a la lectura como esfuerzo para el conocimiento (Bértolo, 1989: 47-48).

Tras comentar el valor de escritores como Manuel Vázquez Montalbán (lo policiaco y la asunción de la literatura civil) y Guelbenzu (cuya literatura se aproxima al «autococimiento») (Bértolo, 1989: 48-51), escritores que desarrollaron su actividad literaria na-

rrativa paralelamente a Benet y Millás, Bértolo se centra en el núcleo de la *nueva narrativa española* (1989: 51), surgida hacia 1985: «En sus orígenes estrictos esta rúbrica agrupa a unos cuantos narradores jóvenes que habían logrado despertar la atención de editores y medios de comunicación. Creo no exagerar si sitúo a Jesús Ferrero como signo de este nuevo fenómeno» (Bértolo, 1989: 51).

Bélver Yin recibió un gran éxito de crítica y público, tanto como en su momento *La verdad sobre el caso Savolta*. La novela, escribe Bértolo, era ejemplo de una «sensibilidad distinta» y condensaba la influencia del cine y del cómic (de igual modo que explicitaba Alonso Guerrero en la solapa de la edición de *LAI* [1987]), en la línea del posmodernismo (Bértolo, 1989: 52), pese a la falta de novedad de los materiales y procedimientos empleados:

No estamos hablando de influencias o tradiciones artísticas presentes, sino de una consideración parasitaria de la novela. No es que Ferrero explore la estética del *collage*. Simplemente utiliza materiales estéticos ya digeridos (...) para satisfacer de forma plana las necesidades estéticas del lector (Bértolo, 1989: 52).

El crítico cuestiona los procedimientos narrativos y materiales de Jesús Ferrero utilizados en esta novela y en las posteriores del mismo autor, sobre todo en el sentido de tratarse de una obra creada en virtud de clichés (1989: 53), y pese a que la ubicación espacial, tanto de esta primera novela como las siguientes (*Opium* o *Lady Pepa*), haya sido considerada «como uno de los rasgos que comparte con la nueva narrativa» (1989: 52). Es patente cierta antipatía crítica por parte de Bértolo hacia los textos narrativos de Jesús Ferrero, pese a que no deja de reconocer rasgos comunes con otros narradores del momento: la composición conforme al género de aventuras, es decir, la importancia de la trama y la *narratividad* «al servicio de lector» (1989: 53), todo ello ya encontrable en *La verdad sobre el caso Savolta*; con lo cual el trabajo de Ferrero, afirma Bértolo, fue, sobre todo, «de depuración» (1989: 53). Aun así, el éxito de la novela, tal y como se ha comentado, fue más que notable, hecho –por lo demás– que es el origen del interés editorial por los nuevos y jóvenes escritores, dentro de un contexto mercantilista de evolución política, social y económica de nuestro país (Bértolo, 1989: 53-54).

El mercantilismo editorial da lugar a dos aspectos: aumento notabilísimo de obras narrativas publicadas (Ramón Acín trata específicamente este fenómeno en *Narrativa o*

consumo literario) y libertad de tendencias, circunstancias ya comentadas por numerosos críticos. Con respecto a lo segundo, Bértolo sostiene que puede publicarse todo lo que acepte el mercado (Bértolo, 1989: 55): «En una gran superficie en la que hay de todo: novela histórica, novela de amor, novela erudita, realismo mágico, novela psicológica, novela costumbrista, novela negra, nueva narrativa madrileña, nueva novela andaluza y novelas de los presentadores de televisión española» (Bértolo, 1989: 55).

En fin, otras características de la llamada *nueva narrativa* se cifran en el intimismo, la soledad (*constructiva*, no como problema), además de «la alusión, la ambigüedad y el misterio vacuo», o los tratamientos *míticos* de temas recurrentes en períodos anteriores de nuestra historia literaria (guerra, posguerra, transición), o las visiones escépticas, maleadas o falsas de la política, por ejemplo (Bértolo, 1989: 56-57).

Con respecto al narrador, parece ser «el único personaje de la literatura», en detrimento del resto de personajes, «marionetas sin cuerpo ni intención». Por otra parte, la trama se erige como motor de la acción, y se intenta que sea bien reconocible, intentando así ocultar otras posibles fallas del texto narrativo; en este sentido, Bértolo solo apoya críticamente las novelas de J. J. Millás, Martínez de Pisón o Javier Tomeo, donde «la presencia transparente de la trama se incorpora con otra función» (Bértolo, 1989: 57). Por su parte, el lenguaje opera, en esta nueva narrativa, como «artefacto final» (1989: 58); en el estilo, «el vehículo» prepondera sobre «lo vehiculado»; (1989: 57) y «se prefiere el estudio de las relaciones entre la vida y el arte» (1989: 58).

En conclusión, todas estas últimas características –no perdamos de vista la *libertad de tendencias* en que nos hallamos– aportan como resultado una literatura narrativa que asume lo *light*, que nada se cuestiona pese a que «haya hecho de la duda su refugio privilegiado». (Bértolo, 1989: 58). Muy pocas novelas superan, en realidad, el donoso escrutinio:

Si uno abandona la perspectiva de lo inmediato y se plantea realmente qué es o ha sido hasta ahora la nueva narrativa, comprobará con asombro que difícilmente pasarán de la media docena las novelas que permanecen en la memoria cultural y que tampoco rebasan ese número los autores que han logrado una obra o una promesa de obra narrativa con verdadera significación, es decir, una obra que explore los nuevos referentes simbólicos de nuestra sociedad, los mecanismos de formación de las subjetividades privadas o colectivas o las transformaciones en las escalas de valores con que nos relacionamos con nosotros mismos y con los otros (Bértolo, 1989: 58).

Aspectos (novela como conocimiento, en el fondo, según la teoría de Milán Kundera) que solo muy contados escritores parece abordar: Millás, Guelbenzu, José María Merino, Alejandro Gándara, Javier Marías o Javier Tomeo . Para el resto, el lector implícito parece ser el mercado; en virtud lo cual, la comunicación con este lector es la clave que «sostiene, en el fondo, la nueva narrativa» (Bértolo, 1989: 59) cuyos creadores

Construyen con excelente rigor las tramas, utilizan un lenguaje sugerente, fallan al construir los personajes y cuentan cosas que el lector recibe con agrado porque saben introducir los guiños y las complicidades con las que el lector se reconforta, y donde el escepticismo se propone como único lugar desde el que estar en el mundo (Bértolo, 1989: 59).

Y, por último, como horizonte crítico, Constantino Bértolo llama la atención sobre la necesidad de acercarse a la nueva narrativa desde una mayor perspectiva temporal que amplíe o elimine las hipótesis lanzadas por él:

Habrá que determinar, con los textos en la mano, los imaginarios colectivos que la nueva narrativa propone (...); la función o intención que cumple la trama (...); las formas de acercamiento a la realidad (...) o la ubicación y significado del narrador (...). Habrá que estudiar el contenido real de lo que se llamó narrativa de mujeres, la permanencia o renovación de las formas realistas, las características del nuevo lector implícito, la relación de la narrativa con las sensibilidades e ideologías predominantes (...) Todo un trabajo futuro que la crítica debería afrontar cuanto antes, pus una cosa está clara: las posibilidades de la novela española de hoy son enormes (Bértolo, 1989: 59-60).

2.1.4.4. Fernando R. Lafuente: «No hay ficción sin invención» (1989).

El artículo de Fernando R. Lafuente, publicado en el mismo número monográfico que la *Revista de Occidente* dedicó a la narrativa española actual («tan alegre como oscuro bosque» [Lafuente, 1989: 63]) no es más que un recordatorio y resumen de lo que dijeron

en su momento críticos como Gonzalo Sobejano, Miguel García Posada, Rafael Conte o Santos Sanz Villanueva acerca de las perspectivas y estado de la novela española hasta 1989. Recuerda el clima extraordinario para la novela hacia finales de los ochenta también y aporta el dato de que en 1987 se publicaron más de cien títulos narrativos. Este auge se refleja en el mercado francés y, menos, en el alemán, y no deja de ser nada más que eso: programación de la industria editorial y moda, mucho menos que proyección crítica (Lafuente, 1989: 62).

Por otro lado, Lafuente pone de relieve la atención que en la prensa periódica se le otorgó en su momento a la narrativa hispánica, y se fija especialmente en los juicios críticos de Gonzalo Sobejano vertidos en artículos como «La novela ensimismada (1980-1985)» (1988), ya comentados por nosotros en epígrafes anteriores, en el que indica la voluntad de nuestra novela de *ser ficción* antes que otra cosa (Lafuente, 1989: 65). El artículo no va mucho más allá de los comentarios sobre la visión de la narrativa del momento que ofrece Sobejano (Lafuente, 1989: 66-67), en lugares ya indicados en el presente trabajo.

Con respecto a Posada, Lafuente se refiere al artículo «Algunas calas en la última novela española», del *ABC Literario* número 376 (16 de abril de 1988), en el que se destaca el cosmopolitismo que aportan títulos tales como *El doble del doble* (1988), de Justo Navarro, o el ámbito provinciano que aparece en *El héroe de las mansardas del Mansard* (1983), de Pombo, *Las estaciones provinciales* (1982), de Luis Mateo Díez o en *El pasaje de la luna* (1984), de Miguel Sánchez-Ostiz. La mejor obra, en opinión de Posada, según Lafuente, es *El invierno en Lisboa* (1987), de Muñoz Molina.

De Rafael Conte (en «Ni compromiso ni vanguardia» y «Toda riqueza es caos», 3 de octubre de 1987 y 10 de marzo de 1989 respectivamente) recupera la idea de la coexistencia de cuatro generaciones (ya recordado por Bértolo en el artículo comentado antes), y anota la idea que debe ser aplicada al caso de Luis Landero: «un escritor pertenece históricamente a un tiempo o época determinado y literariamente a otro de diferente signo» (Lafuente, 1989: 68), y de Sanz Villanueva (en «Dulces pero poco útiles», *Culturas, Diario 16*, número 159, abril de 1988) nos recuerda la crítica hacia la literatura llamada *literatura light* (Lafuente, 1989: 69).

Por último, Lafuente comenta el buen momento de la narrativa española como consecuencia, por una parte, de la política española tras el ingreso en la C. E. E. y, por otra, del agotamiento de la novela hispanoamericana «y la asimilación, por parte de los novelis-

tas españoles, de las formas más avanzadas del género», que desemboca en la «relación entre el lenguaje y la imaginación» (Lafuente, 1989: 69). Además, otra de las causas de ese buen momento se debe, según Lafuente, a lo que él denomina *eclecticismo cultural* (1989: 69), es decir, las novelas simulan (parodia, juego, intertextualidad, etc.) otras novelas, los textos otros textos:

Las innovaciones, las rupturas formales no pueden ir más allá porque han producido ya un metalenguaje para el que resulta inútil hablar de sus imposibles textos, de forma que la respuesta posmoderna a las llamadas formas *modernas*, encuadradas de acuerdo con Gianni Vattimo en «el concepto de progreso y concepto de superación» (*El fin de la modernidad*, 1986, pp. 14-18), consistirá en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –si destrucción conduce al silencio– no queda sino volver a visitarlo con ironía y con amenidad, como un juego: elaborar un texto que contenga múltiples textos anteriores, para cambiar, así, la mirada del lector hacia la obra y la complicidad del lector con el autor (Lafuente, 1989: 70).

2.1.5. Estudios generales sobre la narrativa de la transición y los años ochenta.

2.1.5.1. Santos Alonso y el primer estudio clasificatorio: *La novela en la transición (1976-1981)* (1983).

Un primer estudio, interesante y muy cercano (1983) al período que nos ocupa lo firma Santos Alonso: *La novela en la transición*⁶³, en el que se analiza el lustro 1976-1981⁶⁴.

Santos Alonso clasifica las novelas publicadas en el lustro 1976-1981⁶⁵ de forma

⁶³ Dentro de esta clasificación exhaustiva, Santos Alonso no deja de seguir para su exposición las mismas pautas, basadas en la mención de títulos, autores y una breve explicación del argumento; en pocos casos aporta un comentario crítico. Sin duda, la nómina de títulos proporcionados es inmensa y muy válida como primera referencia para el estudio del primer lustro de la transición.

⁶⁴ «La apertura política percibida en 1974 y hecha realidad cierta progresivamente a partir de 1976 dejaba en claro dos retos: la futura literatura renovadora y dialéctica del hombre con su entorno debía por un lado escapar del escamoteo a que se veía sometida por presiones exteriores, al no tener éstas objeto en la nueva situación, y por otro abandonar el papel de sustitutivo de la prensa y la documentación sociológica que paliaba la falta de información en la sociedad española, ya que la prensa iba a gozar de su propia libertad. Por añadidura, una parte de la literatura debía dejar su carácter de arma política una vez desaparecido el símbolo contra el que combatían anteriormente; por el contrario, encontraría su papel contribuyendo de veras a iniciar un proceso que revelara las ocultas coherencias y contradicciones sociales, individuales o culturales, y en el que tuvieran un lugar propio lo cambiante y lo permanente, lo transparente y lo misterioso, lo humano y lo ultrahumano, dispuesto todo con una consciente voluntad de estilo, sin la que naufraga toda posible creación artística. En fin, al retroceder con evidencia la experimentación formalista y deshumanizada, y desaparecer su apariencia de manifiesto sociopolítico, la literatura posterior a las fechas señaladas anteriormente tendría que volver a sus orígenes, a ser literatura, es decir, ficción de la realidad o ficción con pretensiones de realidad» (Alonso, 1983: 14-15).

⁶⁵ Ya advierte en su *nota preliminar* que «Los cambios y las permanencias literarias serán el objeto de este estudio» (Alonso, 1983: 7). Su clasificación, muy susceptible de ser glosada, intenta abarcar todos los aspectos narrativos desde todos los puntos de vista posibles (y aun de casi todas las novelas publicadas entre 1975 y 1982) para apuntar líneas críticas, descriptivas, teóricas o históricas de una gran muestra de novelas publicadas en el período estudiado. Esta clasificación exhaustiva, en realidad, conduce –según creemos–, por una parte, al encorsetamiento de los textos y, al mismo tiempo y como una especie de efecto contrario, al trasvase inmediato de títulos de un apartado u otro, según la visión que defendamos sobre el contenido de dichas novelas. Por ejemplo, Alonso inserta en las de temática erótica y amorosa *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de Caballero Bonald, o *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino. Es cierto que el amor o el erotismo están presentes en esos textos –acaso del mismo modo que en cualquier novela, que en todas las novelas–, pero no lo consideramos un *leitmotiv* suficientemente determinante como para asignarlas a un grupo con carácter de estaqueidad, como parece ser la pretensión de Santos Alonso. Este mismo argumento puede servir para un buen número de obras mencionadas por el crítico. No obstante, Alonso hablará de *impureza* de las formas novelescas en cuanto a las obras narrativas seleccionadas por él, «en las que se producen interferencias de los más variados orígenes» (1983: 77). En este sentido viene muy a colación el comentario de Darío Villanueva en *Letras españolas 1976-1986*: «Entiéndase, por supuesto, que estas fechas son también, como las generaciones de que hablamos y hablaremos, meras ideas o conceptos reguladores, instrumentales. No hay por qué repetir las salvedades».

muy exhaustiva; en primer lugar por temática y asunto (temática histórica y política, historia-ficción e indagación mítico-misteriosa, la vida cotidiana como motivo novelesco, el cosmopolitismo como intención, contenidos eróticos y amorosos, motivos fantásticos, culturales y otros); en segundo lugar por formas novelescas (que subdivide en formas novelescas según la organización del contenido: novela realista-objetiva más novela rural y novela urbana, novela costumbrista, novela fantástica más novela simbólico-alegórica y novela mítica, novela histórica, novela erótica, novela social más existencialista, novela intelectual más novela culturalista, novela psicológica, novela política, novela de acción: aventuras, policiaca, de espionaje y ciencia ficción; y formas novelescas según la actitud literaria del autor: novela paródica, novela experimental más novela tradicional, novela-ensayo, novela-testimonio más novela-memoria, novela-crónica más novela-reportaje y novela bestseller); y, en tercer lugar, por ideología (la transición y la novela burguesa y la libertad e identidad individual)⁶⁶.

En este contexto, y pese al efecto de la publicación de la novela de E. Mendoza⁶⁷, continúa el experimentalismo formalista, a veces «irrelevante», en cuanto a la utilización de «aspectos gráficos de la escritura» (1983: 17). Y como reacción al experimentalismo surge un «nuevo realismo» (1983: 17), que apunta hacia dos posibilidades, el del «resurgimiento de la novela burguesa» y la recuperación del contexto rural (1983: 17), aspecto

des que en relación con las construcciones crítico-literarias hemos hecho ya, ahora cuando el compromiso de elaborar un panorama nos impone la articulación de un conjunto abigarrado de textos novelísticos (¿unos mil para el decenio 1976-1986?) en agrupaciones que yo soy el primero en considerar puramente conjeturales, y no representan en modo alguno compartimentos estancos, sino que, muy por el contrario, están de abiertas a múltiples combinaciones entre sí. Por lo mismo, los títulos de obras concretas que se aduzcan tendrán, sobre todo, un valor ilustrativo, e inevitablemente no estarán todos los que son. Como garantía (relativa) de no haber caído en la arbitrariedad, tomo la coincidencia en lo fundamental de mis planteamientos y construcciones con las líneas maestras trazadas por Gonzalo Sobejano para nuestra novela última, en un excelente artículo del número monográfico de *Ínsula* (464-465) ya citado» (Villanueva, 1987: 33).

⁶⁶ El año de publicación de las novelas, que no proporciona Santos Alonso, ha sido consultado en la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es. En algunos casos, el año que suministra esta página, como teórica primera edición de la obra en cuestión, es posterior al de la publicación del estudio histórico de Alonso, en cuyo caso se entiende que hay algún error por parte de esta institución, y se ha recurrido a los datos que proporcionan solventes páginas web como <http://www.iberlibro.com/> o <http://www.unilibro.com/>.

⁶⁷ Alonso trata el cierre del «período «experimentalista» con la alusión a *La verdad sobre el caso Savolta* en el sentido de que esta novela constituyó «una premonición del nuevo giro que iba a tomar la narrativa en la transición» (1983: 12). En el primer capítulo, «La novela en la transición: temática y forma novelesca», Santos Alonso aborda aspectos generales de la situación española a partir de la muerte de Franco y recuerda, como circunstancia significativa, las esperanzas puestas en la desaparición de la censura, al creer que tal hecho desvelara obras inéditas que supusieran un verdadero «resurgimiento literario» (Alonso, 1983: 16), acontecimiento que —es conocido— finalmente no tuvo lugar (Alonso, 1983: 19); este aspecto ha sido comentado y recordado con frecuencia (Castillo-Puche, 1988: 49; Acín, 1990: 22; De Castro, 1991: 13).

este último cercano al costumbrismo de raigambre romántica, según S. Alonso. Las novelas históricas, las fantásticas y las eróticas participarían de este mismo contexto (1983: 17). Esta diversidad en los contenidos, temas (no siempre están relacionados con el propio contexto de la transición) y procedimientos, ninguno de los cuales prevalece sobre los demás, lleva a Santos Alonso a hablar, más que de novela *de* la transición, de novela *en* la transición, tal y como reza el título de su trabajo (Alonso, 1983: 18). En conclusión:

Éstos han sido años de encrucijada, de depuraciones y clarificaciones: el llamado «experimentalismo» ha retrocedido casi hasta su desaparición y los textos se han inclinado hacia una mayor transparencia de su escritura, tomando nuevos valores las tradicionales fórmulas narrativas como el diálogo, la linealidad, la complejidad anecdótica, la parodia, el humor, si bien se mantienen técnicas positivas anteriores como el monólogo interior, el contrapunto, los saltos temporales que interfieren la linealidad, el discurso torrencial y cerrado, etc. (Alonso, 1983: 20).

Por lo que respecta a los temas y asuntos narrativos, dentro de la gran diversidad general del período, Alonso habla del éxito de la novela negra como el resultado de campañas editoriales muy dirigidas, tal y como sucedió –por otro lado– con publicaciones de asunto histórico reciente para la época, de éxito más que previsto (Alonso, 1983: 21). Junto a este subgénero –fomentado de igual forma por las editoriales de mayor influencia– surgió otro vinculado directamente con el de novela de aventuras (de aspiración cosmopolita y exótica), «que deslumbran al ingenuo lector español animado por el consumo y la posibilidad de aventuras lejos de su rutina», en oposición a ese otro tipo de novelas que «abordan el contexto cultural autóctono» (Alonso, 1983: 21).

Así, el autor del estudio establece una tendencia de temática histórica y política; y en este sentido la guerra civil sigue estando presente, aunque «desde nuevos puntos de vista que no hicieron posible la censura imperante⁶⁸ y la autorrepresión durante el franquismo»⁶⁹ (Alonso, 1983: 23). Junto a novelas de temática republicana (véase la nota ante-

⁶⁸ Como dato ilustrativo de los efectos censorios, desaparecidos a partir de 1978, *El País* refiere este acontecimiento: http://elpais.com/diario/1978/01/28/espana/254790002_850215.html). Darío Villanueva recuerda que solo a partir de 1987 puede hablarse de reconstrucción del «conjunto de nuestra producción novelística más inmediata», al referirse a la reedición –cuarenta y tres años después de la primera edición en Méjico– de la novela de Paulino Masip *El diario de Hamlet García*, «una de una de las obras más importantes de nuestra última trayectoria narrativa, pero prácticamente desconocida por los lectores españoles (Villanueva, 1987: 20).

⁶⁹ Alonso cita, entre tales obras, *Ya no es ayer* (1976), de Francisco García Pavón; *Una república sin republicanos* (1977), de Manuel Villar Raso; *Todas las noches amanece* (1979), de Ramón Carnicer; *De la tierra sin sol* (1976), de José María Álvarez Cruz; *Cuarteto de máscaras* (1976), de Rodrigo Rubio (por

rior), aparece un grupo de narraciones en las que se trata la posguerra «en un afán por la recuperación de la infancia en unos años de escasez, de presiones políticas y de temor»⁷⁰ (Alonso, 1983: 25); otro grupo, el más numeroso, adopta como leitmotiv los años de la dictadura⁷¹; un cuarto grupo estaría formado por novelas de postura abiertamente antifranquista, publicadas después de 1975⁷². Un quinto grupo lo configuran novelas de crítica al régimen de Franco⁷³, o bien el franquismo considerado desde un punto de vista paródico⁷⁴ (Alonso, 1983: 27).

Las novelas cuyo contexto es configurado estrictamente por la transición política no son abundantes⁷⁵, aunque sí destacan dos, de autores bien conocidos, *El disputado voto del señor Cayo* (1978), de M. Delibes, y *A la sombra de las muchachas rojas* (1981), de Francisco Umbral; en ambas narraciones el momento histórico-político de la transición aparece tratado de forma total (Alonso, 1983: 29).

En *El anarquista coronado de adelfas* (1979), de Manuel Vicent, en *La tibia luz de la mañana* (1980) y *Los terroristas* (1981), de Ramón Ayerra, son novelas que, según Santos Alonso, «confunden la ficción y la realidad del momento histórico» (1983: 29); otras, en cambio, son de contenido estrictamente político, como *Lectura insólita de El Capital* (1977), de Raúl Guerra Garrido, o *La levadura* (1979). Y, finalmente, el tema de los niños españoles exiliados tras la guerra aparece en *Memorias de Lara* (1977), de Tatiana Pérez, y el contexto de la segunda guerra mundial y el exilio a América es el asunto de *Los destre-*

cierto que en la *Base de datos de libros editados en España* aparece como autor de esta novela José María Carrascal, acaso porque el primero sea pseudónimo, si bien no se ha podido averiguar este extremo); *Inmutator mirabilis* (1980), de Juan J. Ruiz Rico; *Copa de sombra* (1977), de José Luis Acquaroni; *Conversación sobre la guerra* (1978), de José Asenjo Sedano; *Saúl ante Samuel* (1980), de Juan Benet (Alonso, 1983: 23-24).

⁷⁰ La posguerra es el contexto de novelas como *La oscuridad somos nosotros* (1977), de Elena Santiago; *Memoria de pecado* (1979), de Rodrigo Rubio; *Planicio* (1981), de José Luis Olaizola; *Mater amantissima* (1980), de José Jara; *El cuarto de atrás* (1979), de Carmen Martín Gaité (Alonso, 1983: 25).

⁷¹ Los textos narrativos que conforman esta opción son: *Fueron así tus días* (1978), de Jorge Ferrer Vidal; *Islario* (1980), de Rubén Caba; *Del fuego* (1976), de Federico López Pereira; *El señor del huerto* (1980), de José Luis Olaizola; *Dicen que Ramón Ardales ha cruzado el Rubicón* (1976), de Francisco López Barrios; *Antonio B... «El Rojo», ciudadano de tercera* (1977), de Ramiro Pinilla; *Aquello es lo que llamábamos Berlín* (1980), de Luis Alfredo Béjar (Alonso, 1983: 26).

⁷² Tal es el caso de *Muerte de un anarquista en las escalinatas del palacio* (1977), de Jorge Segovia (Alonso, 1983: 27).

⁷³ Aquí se encuentran, siempre siguiendo la clasificación de Santos Alonso (1983: 27), *Con la piel dormida* (1978), de Manuel Salado; *Los años triunfales* (1978), de Antonio Ferres; *Pro Patri Mori* (1980), de Antonio Martínez Menchén (Alonso, 1983: 27).

⁷⁴ La parodia aparece en las primeras novelas, respectivamente, de Juan Pedro Aparicio (*Lo que es del César*, 1981) y Raúl Ruiz (*El tirano de Taormina*, 1980) (Alonso, 1983: 27).

⁷⁵ No obstante, sí aparece aludida en *Ácidos días* (1980), de Elena Santiago; y *Los mares del sur* (1979) y *La soledad del manager* (1981), de M. V. Montalbán; *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot (Alonso, 1983: 28).

rrados (1979), de Manuel Carrasco (Alonso, 1983: 29).

Para la historia-ficción e indagación mítica misteriosa (1983: 30), S. Alonso habla del gran desarrollo que adquiere esta tendencia, además de la calidad general de los textos. Lo fantástico, lo misterioso y lo mágico y mítico son sus elementos habituales⁷⁶. En este sentido, un grupo de novelas de historia-ficción⁷⁷ estaría compuesto por aquel en el que predomina «un espíritu no exento de romanticismo» en las que se intenta «buscar los orígenes autóctonos y telúricos del mismo autor» (Alonso, 1983: 33).

Otro grupo de textos narrativos estaría compuesto por novelas en las que predomina como motivo la vida cotidiana (Alonso, 1983: 36), sobre las que vuelve a hacer una doble distinción, las de ambiente urbano y las de ambiente rural, en el sentido apuntado de «indagación de lo fantástico dentro de la vida cotidiana»⁷⁸ (Alonso, 1983: 38). Como nota crítica, Santos Alonso sostiene que «Estas novelas [...] adolecen de una capacidad para producir sorpresa en el lector. [...] La causa puede estar en el miedo a la imaginación y la fantasía de la que ya he hablado» (Alonso, 1983: 40). En cambio, anota en el mismo lugar (1983: 40), otras novelas, «aun partiendo de esta crónica cotidiana urbana, aportan algún elemento sorpresivo o crean una atmósfera general que proporciona al lector el interés y el goce de la lectura»⁷⁹.

En el caso de novelas en las que lo cotidiano se desarrolla en un ámbito rural, se producen dos alternativas, «las novelas-crónica no sorpresivas de la vida diaria, y por otro, los casos más numerosos, las novelas que [...] indagan en los orígenes telúricos, autócto-

⁷⁶ El primer autor que señala es Jesús Fernández Santos, con *La que no tiene nombre* (1977), a la que le siguen *Extramuros* (1978) y *Cabrera* (1982). De Gonzalo Torrente Ballester se nombran dos títulos, *Fragmentos de Apocalipsis* (1982) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), o Leopoldo Azancot, con *La novicia judía* (1977) y *Fátima, la esclava* (1979) (Alonso, 1983: 31-32).

⁷⁷ Aquí se sitúan textos como *Apócrifo del clavel y la espina* (1977), de Luis Mateo Díez, y *Negro vuelo del cuervo* (1978) y *La balada del fuego fatuo* (1980), de Mariano José Vázquez Alonso, *El caldero de oro* (1981) de José María Merino, *Los helechos arborescentes* (1980), de Francisco Umbral, entre otras (Alonso, 1983: 32-35).

⁷⁸ Como novelas de escenario urbano, Santos Alonso señala *Tiempo muerto* (1976), de Joaquín Esteban Perruca; *El señor del huerto* (1980) y *La tarde de la víspera* (1978), de José Luis Olaizola; *Historias de Benidorm* (1977), de Carlos Zeda; *Copa de sombra* (1977), de José Luis Acquaroni; *Viaje a Sodoma* (1978), de Mercedes Salisachs; Jesús Alviz, *Luego, ahora háblame de China* (1977) y *El frinosomo vino a Babel* (1979); *Divorcio para una virgen rota* (1978), de Ángel Palomino; *Crónica del desamor* (1980), de Rosa Montero; *El parador* (1979), de José Carol; *Inmutator mirabilis* (1980), de Juan J. Ruiz Rico; *Ojos en la noche* (1980) y *Yo, el otro Balzac* (1980), de Luis Marañón; *El techo* (1980), de Rafael Herrera (Alonso, 1983: 38-40).

⁷⁹ *Barrio de Maravillas*, de Rosa Chacel; *El río de las pulseras de oro*, de Juan Morales Miranda; *Visión del ahogado*, de Juan José Millás; *El parecido*, de Álvaro Pombo; *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso; *Las calles*, de Félix Grande; *Notas para la aclaración de un suicidio*, de Ramón Airoa; *La memoria cautiva* y *A salto de mata*, de José Antonio Gabriel y Galán; *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro (Alonso, 1983: 40-42).

nos y misteriosos del medio rural»⁸⁰ (Alonso, 1983: 42); en cambio, hay novelas de ámbito rural cuyo desarrollo queda fuera de la «la encerrona de la vida cotidiana por medio de la recurrencia a lo misterioso o lo fantástico»⁸¹ (Alonso, 1983: 43).

En el epígrafe «El cosmopolitismo como intención», Santos Alonso comenta la tendencia cosmopolita (en consonancia con las novelas-*bestseller*) de algunas novelas del lustro 1976-1981, y advierte del peligro de impostura si el cosmopolitismo «es utilizado como un fin en sí mismo» (1983: 45), o bien una forma literaria más de enriquecimiento para el lector si el cosmopolitismo «se convierte en símbolo y funciona dentro de una totalidad» (1983: 45). En el segundo caso hay ejemplos notables⁸².

El siguiente grupo temático está constituido por textos de asunto erótico y amoroso (Alonso, 1983: 48), los cuales aparecen explícitos en *El correo de Estambul*, de Alfonso Grosso y *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de J. M. Caballero Bonald. Pero también en *Crónica sobre el César*, de Carlos Alfaro, o en libros de Francisco Umbral: *Las ninfas*, *Los helechos arborescentes*, *A la sombra de las muchachas rojas*. O en *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino; *Mar ligeramente sur*, de Manuel Villar Raso; *Fabián*, de José María Vaz de Soto; *La noche en casa*, de José María Guelbenzu; el cuarteto *Antagonía*, de Luis Goytisolo; *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, y *Varada tras el último naufragio*, de Esther Tusquets; *El frinosomo vino a Babel*, de Jesús Alviz; *Mater amantissima*, de José Jara; *La noche española*, *La novia judía* y *Fátima*, de Leopoldo Azancot (Alonso, 1983: 50-54).

Para las novelas de «motivos fantásticos, culturalistas y otros» (Alonso, 1983: 54), Alonso declara que son escasa, aunque en muchas de las mencionadas de autores como Torrente Ballester, Martín Gaité o Fernández Santos, siempre aparecen pasajes de «intención fantástica» (1983: 54). Entre las novelas de este epígrafe se encuentran *El ovni* (texto

⁸⁰ *Ya no es ayer*, de Francisco García Pavón; *Crónica sobre César*, de Carlos Alfaro; *Nonato, música de Rabel*, de Carlos Sánchez Pinto; *La culpa*, de José Aranda Aznar; *Ácidos días* y *Gente oscura*, de Elena Santiago (Alonso, 1983: 42).

⁸¹ *Cuarteto de máscaras*, de Rodrigo Rubio; *Fantasia en la fuente del sol*, de Anastasio F. Sanjosé; (Alonso, 1983: 43-44).

⁸² Es el caso de *Copenhague no existe*, de Raúl Guerra Garrido. Con respecto a la primera posibilidad (es decir, el cosmopolitismo frívolo o como fin en sí mismo), Alonso menciona *Tierras de luto*, de Carmen Barberá; *Algo está ocurriendo aquí*, de Ramón Hernández; *El tifón y la conjura*, de Luis Sánchez Cuñat; *Dublin Mosaikon* y *El vacío vacío*, de Pedro J. de la Peña; *La soledad del manager*, de Vázquez Montalbán; *El bandido doblemente armado*, de Soledad Puértolas. Estas dos novelas últimas son consideradas por Alonso como «de mediocre calidad», bien por esa forma aludida de cosmopolitismo o bien por pertenecer al género policiaco, o por ambas razones (1983: 46). En cambio, considera de mayor interés las novelas de Alfonso Grosso, entre las que se encuentran *Florido mayo* o *La buena muerte* (Alonso, 1983: 46).

que «frece el contraste de la aparición de un ovni en una ciudad provinciana absorta en sus nimios problemas cotidianos y se orienta hacia una narración de tipo costumbrista con gran influencia de ironía» [Alonso, 1983: 55]), de José Asenjo Sedano, entre otras.

Como novelas que siguen la estela culturalista, que a veces resulta «una impostura de recurrencias cultas en las que el autor parece querer demostrar que ha leído mucho», o bien constituye un modo mediante el cual «se pretende dotar de un sentido simbólico a esas recurrencias culturalistas» (Alonso, 1983: 57), Alonso destaca *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso; *El tirano de Taormina*, de Raúl Ruiz, o, incluso, *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro; además de las ya mencionadas *Novela de Andrés Choz* o *Fragmentos de Apocalipsis* (Alonso, 1983: 57).

En lo que concierne a las *formas novelescas* Santos Alonso advierte de que «es imposible hablar de construcciones narrativas puras», aunque «puede afirmarse que la tónica general es una tendencia hacia el realismo» (Alonso, 1983: 59). Y en este sentido advierte la aparente paradoja con respecto a la idea de que «la novela española desde 1939 caminó por extremos»; contradicción solo en apariencia pues, advierte, «los extremos han sido más formales que materiales» (Alonso, 1983: 59). Es decir, el realismo apunta, sobre todo, a al «tono, la ambientación, los personajes, etc.», mientras que «las formas de expresión, los procedimientos y las técnicas pueden ser, y lo son de hecho, distintos» (Alonso, 1983: 59). Dentro de este apartado, el autor efectúa una subdivisión; en primer lugar habla de «A. Formas novelescas según la organización del contenido», y, dentro de este epígrafe, establece un primer apartado en función de la cual habla de «Novela realista-objetiva. Novela rural y novela urbana», forma a la cual, afirma, «pocas novelas escapan» (Alonso, 1983: 60)⁸³.

De «novela costumbrista» o de «realismo costumbrista» habla Alonso para referirse a determinados momentos o *cuadros* de novelas como *El disputado voto del señor*

⁸³ Para no continuar aquí con la extensa nómina de novelas, mencionaremos las que consideramos más significativas o simplemente aludiremos a todas ellas mediante una breve muestra de títulos. Así, entre las novelas realistas se encuentra *Barrio de Maravillas*, de Rosa Chacel o *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité; *La que no tiene nombre*, de J. F. Santos, *Extramuros* o *Cabrera*. De Delibes señala *El disputado voto del señor Cayo* y *Los santos inocentes*. De Francisco Umbral menciona *Los helechos arborescentes* y *Las ninfas*, y de Marsé *Últimas tardes con Teresa*, *La muchacha de las bragas de oro* y *Si te dicen que caí* (Alonso, 1983: 60-62). De especial interés, de nuevo por pertenecer a lo que entendemos por renovación de la novela española de la transición, es *Novela de Andrés Choz*, texto al cual Alonso considera un contrapunto en la medida en que en él se concitan «dos formas distintas de novela: [...] novela de ciencia-ficción que el protagonista Choz está escribiendo» y otro texto superpuesto o imbricado secuencialmente mediante el que «el novelista [Choz] ofrece al lector otra novela donde domina el realismo, psicológica o existencial, en que se desenvuelve el protagonista» (Alonso, 1983: 63).

Cayo o *Los santos inocentes* (Miguel Delibes), o para referirse a personajes (se entiende que de cualquier novela suya publicada hasta 1981) de Francisco Umbral, a Ramón Aye-rra, García Pavón (en *Otra vez domingo*), Ramón Carnicer (en *Todas las noches amanece*), José Asenjo Sedano (en *El ovni*), entre otros escritores (Alonso, 1983: 66-67).

En cuanto a la *novela fantástica, simbólica y alegórica* y a la *novela mítica*, Alonso determina la escasez de novelas que puedan ser consideradas según estas formas; pese a lo cual habla de *Las islas transparentes*, de Joaquín Giménez-Arnau como novela en la que aúna lo fantástico con lo mítico; o de *Astarté*, de Jaime Zulaika, o de *El hombre que volvió el paraíso*, de Ángel María de Lera. Novelas de autores conocidos, entre las que están *Fragmentos de Apocalipsis*, de Torrente Ballester, o *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité, quedarían insertadas en las formas propuestas por Alonso (1983: 68).

Por lo que respecta a la mezcla de lo alegórico con lo fantástico, cita las novelas *En el estado* y *Saúl ante Samuel*, de Juan Benet; *Los helechos arborescentes*, de F. Umbral; *El río de la luna*, de José María Guelbenzu; o *El caldero de oro*, de José María Merino (Alonso, 1983: 69-71).

En lo que atañe a la *novela histórica*, Alonso confirma la fuerte tendencia y el éxito de este subgénero en los años de la transición; por lo tanto, los títulos se multiplican, si bien deben mencionarse autores como Carlos Rojas, Antonio Larreta, Manuel Villar Raso o Torrente Ballester con «novelas históricas que abordan un tema de historia ficción» como *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* (Alonso, 1983: 73).

Para la novela erótica, Alonso (1983: 73) establece la diferencia entre novelas en las que «la presencia de motivos eróticos es imprescindible para la totalidad de la novela» (es decir, novelas eróticas en el estricto sentido de la expresión, que podrían formar parte, diríamos, del catálogo de la conocida colección *La sonrisa vertical* de la editorial Tusquets) y «aquellas que en particular pueden calificarse de tales» (es decir, novelas en las que el amor y el erotismo funcionan como motivo estructural imbricado en el resto de la acción de la historia novelesca). En el grupo de autores de estas últimas, Alonso cita a Leopoldo Azancot (*La novia judía* y *Fátima, la esclava*), *El río de la luna*, de José María Guelbenzu, o la trilogía de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio* (Alonso, 1983: 73-74), entre otras.

Los textos narrativos de la llamada *novela social* y la *novela existencialista* (Alonso, 1983: 75) conforman una tendencia que pervive en los años de la transición, aunque

ninguna de las novelas publicadas puede ser considerada exactamente novela social⁸⁴. En este caso, Alonso cita la ya mencionada *Una república sin republicanos*, de Villar Raso, novela que, aun siendo considerada como histórica en principio, expone «el contraste de dos contextos sociales, el proletario y el burgués adinerado» (Alonso, 1983: 75). Otros títulos de esta tendencia son *Dicen que Ramón Ardales ha cruzado el Rubicón*, de Francisco López Barrios; *Antonio B... «El Rojo»*, de Ramiro Pinilla; *Apócrifo del clavel y la espina*, de Luis Mateo Díez; *A salto de mata*, de José Antonio Gabriel y Galán y, entre otras, *Las calles*, de Félix Grande (Alonso, 1983: 75-77).

Bajo el marbete de *novela intelectual*⁸⁵ se encuentran *Los verdes de mayo hasta el mar*, *Barrio de Maravillas*, *Fabián*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *La isla de los jacintos cortados*, la trilogía de Esther Tusquets mencionada o *Makbara*. Y entre las específicamente culturalistas o de contenido culturalista se encuentran *El cuarto de atrás*, *El tirano de Taormina* o las novelas de Germán Sánchez Espeso *Síntomas de éxodo* (1976), *De entre los números* (1978), *Narciso* (1979) (Alonso, 1983: 77).

Por lo demás, su clasificación prosigue –con diversas matizaciones y siempre teniendo en cuenta la *impureza* ya aludida de su propuesta (1983: 77)– con la *novela psicológica* (1983: 80-82), la *novela política* (1983: 82), las *novelas de acción: aventuras, policiaca, espionaje y ciencia-ficción* (1983: 83). En el siguiente apartado, referido a las *formas novelescas según la actitud literaria del autor*⁸⁶, Santos Alonso habla de *novela paródica* (1983: 89), *novela experimental/novela tradicional*⁸⁷ (1983: 93), *novela ensayo*⁸⁸

⁸⁴ Alonso define la novela social como «aquella que trata de reflejar los contrastes socioeconómicos y culturales entre las distintas capas de la sociedad, analiza las razones y los porqués de esas diferencias y expresa la dialéctica del individuo ante los condicionamientos represivos del medio» (1983: 75).

⁸⁵ Alonso relaciona los textos mencionados con las novelas de Pérez de Ayala, aunque «los autores de hoy no pretenden, sin embargo, que sus personajes sean símbolos de ideas o actitudes generalizadas» (Alonso, 1983: 77).

⁸⁶ El crítico defiende la idea de que el autor de una novela manifiesta implícitamente su actitud personal en función del carácter paródico, costumbrista, fantástico, alegórico, etc. del texto narrativo (Alonso, 1983: 89).

⁸⁷ Por servir, quizá, la *novela experimental*, frente a la denominada *tradicional*, de corolario e inflexión de un modo de narrar, el interés de este tipo de novela radica en lo que de innovador pudo aportar en la transición española. Santos Alonso plantea la idea de que la renovación de la narrativa de estos años radicó en la mezcla o el aprovechamiento de «los avances técnicos y narrativos de la llamada novela estructuralista» y de un lenguaje *aclarado* «por mecanismos tradicionales y de validez eterna en la novela universal» (Alonso, 1983: 93). Una muestra de novelas experimentalistas de este lustro serían *El pequeño guñol de Raúl Encinas*, de Jorge Ferrer Vidal; *Muerte de un anarquista en las escalinatas del palacio*, de Jorge Segovia; *Luego, ahora háblame de China*, de Jesús Alviz; *Makbara*, de Juan Goytisolo (Alonso, 1983: 93-94). De novelas tradicionales, «sin complicaciones y de fácil lectura» (1983: 94) califica Santos Alonso a *Tiempo muerto*, de Joaquín Esteban Perruca o *Viaje a Sodoma* de Mercedes Salisachs. Novelas que, dentro de las formas tradicionales apuntas, destacan por la calidad de su prosa son *ya no es ayer*, de Francisco García Pavón o *Planicio*, de José Luis Olaizola (Alonso, 1983: 95).

⁸⁸ Es decir, no sujeta al argumento, sino a la especulación discursiva, de manera que «tanto el narrador

(1983: 96), *novela testimonio/novela-memoria*⁸⁹ (1983: 97), *novela crónica/novela reportaje*⁹⁰ (1983: 98) y, finalmente, de *novela bestseller*⁹¹ (1983: 99). La nómina de textos narrativos que aporta el crítico está interrelacionada (ya se ha comentado más arriba), tal y como ocurre con los que configuran las clasificaciones anteriores a estas, de forma que una misma novela puede estar integrada (de hecho lo está) en función de los rasgos aducidos, en varios epígrafes⁹².

El autor del artículo establece la idea de un cambio ideológico en la narrativa de la transición, que deja de ser un sustituto de la prensa y abandona el papel de lucha antifranquista. En este sentido, añade, también el lector busca otro tipo de literatura: la que explique al propio individuo en su medio o aquella que se constituya «como fin en sí misma», es decir como arte (Alonso, 1983: 99-100). Pero lo cierto es que aún sigue escribiéndose *narrativa antifranquista* junto a otra *abiertamente nostálgica del régimen*, en la cual se observa «el espíritu intransigente, aunque no tan combativo como las anteriores» (Alonso, 1983: 101). Tales tendencias dieron lugar a pocos títulos⁹³.

En realidad, la novela que predomina –desde el punto de vista ideológico, según demuestra Santos Alonso– durante los años de la transición es la burguesa; pero con un doble matiz: en cuanto a los personajes, por un lado, todos son «pertenecientes a la clase media acomodada», por tanto sin problemas económicos y sin inquietudes de *lucha por la*

como los personajes intervinientes se introducen en divagaciones y disquisiciones propias de un ensayo» (Alonso, 1983: 96). Novelas-ensayo serían *Fabián*, de José María Vaz de Soto o *Arte real*, de Isaac Montero, además de *Antagonía* (salvo *Recuento*), de Luis Goytisolo, o *Makbara*, de Juan Goytisolo (Alonso, 1983: 96-97).

⁸⁹ La novela-testimonio se basa «en experiencias reales para ofrecer un testimonio personal», mientras que la novela-memoria transmite, también desde la experiencia personal, «el sentir de una generación o el contexto de una época más o menos limitada en el tiempo» (Alonso, 1983: 97). A la primera vertiente pertenece *Antonio B...* «*El Rojo*, de Ramiro Pinilla; *Volavérunt*, de Antonio Larreta, además de «las novelas de Elena Santiago, Esther Tusquets, Escrivá de Romaní o Jorge Semprún», o las de Francisco Umbral (Alonso, 1983: 97-98).

⁹⁰ La novela-crónica o la novela-reportaje está vinculada al periodismo en virtud de los «novelistas-periodistas» o los «periodistas-novelistas», los cuales «han desarrollado una campaña en favor de lo que se ha llamado el «nuevo periodismo» (Alonso, 1983: 98). *Crónica del desamor*, de Rosa Montero; *El anarquista coronado de Adelfas*, de Manuel Vicent, o cualquiera de las de la extensa producción de Ramón Ayerra pertenecerían a este grupo (Alonso, 1983: 98).

⁹¹ Por sus evidentes objetivos, aquí sobrarían las definiciones. Alonso menciona una serie de novelas, hoy ya olvidadas, entre las que están *Los desterrados*, de Manuel Carrasco; *El correo de Estambul*, de Alfonso Grosso, o *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, entre otras (Alonso, 1983: 99).

⁹² Así, novelas paródicas o con rasgos paródicos son (entre otras) *La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta embrujada* (esta, decididamente paródica), *Novela de Andrés Choz*, *La saga/fuga de J. B.*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *La tribada falsaria*, *La isla de los jacintos cortados*, *En el estado*, *Narciso* o *El tirano de Taormina* (Alonso, 1983: 90-91).

⁹³ Entre estas últimas Alonso cita *Tiempo muerto*, de Joaquín Esteban PERRUCA; *Divorcio para una virgen rota*, de Ángel Palomino o *Historias de Benidorm*, de Carlos ZEDA (Alonso, 1983: 101). Los subrayados de este párrafo son míos.

vida; por otro, el conflicto individual en relación con los otros individuos se establece en virtud de instancias psicológicas y cotidianas (Alonso, 1983: 102):

La mayor parte de las novelas típicamente burguesas atienden a la problemática tópica de la familia, el matrimonio, las relaciones padres-hijos, las experiencias cotidianas de la microsociedad paternofamiliar, o en los conflictos psicológicos que propicia la convivencia en esos núcleos reducidos de la sociedad⁹⁴ (Alonso, 1983: 102).

Otro matiz temático viene impuesto por el concepto de *libertad e identidad individual* (Alonso, 1983: 107), que surge como consecuencia de posibles instancias no resueltas en el aspecto personal durante la etapa de la transición: «El hombre es siempre un ser en sociedad, y, si ha conseguido en la transición democrática una libertad social y política, posiblemente reconozca la falta de su propia libertad individual, su clarificación ideológica y su identidad» (Alonso, 1983: 107)⁹⁵.

Como conclusión, Santos Alonso habla del período de la transición como una etapa cuya intención no ha sido experimentar, sino revisar «contenidos y técnicas narrativas conocidas» como respuesta precisamente al fervor experimentalista del primer lustro de los años setenta, pese a que nunca hayan faltado textos de esta última intención. Por su parte, la narrativa de este tiempo se caracteriza por la

Gran variedad de realizaciones y el abanico tremendo de posibilidades entre la sugerencia y la explicitación, entre las extremas posturas de intervención del autor en la narración, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la más pura linealidad y su ruptura, etc. (Alonso, 1983: 110).

En la segunda parte de su estudio, Santos Alonso trata las *técnicas y procedimientos narrativos* (1983: 111-143), conforme a lo cual vuelve a realizar una clasificación de numerosas novelas, la gran mayoría ya mencionadas y comentadas en la primera parte.

⁹⁴ Novelas de ideología burguesa son: *Lolo*, de José Luis Olaizola; *Fragmentos de interior*, de Carmen Martín Gaité; *Viaje a Sodoma*, de Mercedes Salisachs; *Luego, ahora háblame de China* y *El frinosomo vino a Babel*, de Jesús Alviz; *La noche en casa*, de José María Guelbenzu, las novelas de Luis Goytisolo y, teniendo en cuenta el contraste entre el ámbito de los distintos protagonistas (marginados) con respecto a la burguesía, deben citarse *Visión del ahogado*, de Juan José Millá; *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza; *A salto de mata*, de José Antonio Gabriel y Galán; o *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes (Alonso, 1983: 104, 106-107).

⁹⁵ Citemos aquí, por una parte, *Copenhague no existe*, de Raúl Guerra Garrido; *El caldero de oro*, de José María Merino; *El río de la luna*, de José María Guelbenzu; o las novelas de Torrente Ballester *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* (Alonso, 1983: 108).

En general, las novelas del período 1976-1981 se han caracterizado por el «punto de vista único» (Alonso, 1983: 111), es decir, el del narrador omnisciente; aunque sin duda las hay en las que la presencia del autor es determinante, sobre todo «en aquellas de fuerte carga especulativa» o de cierto compromiso: «mensajes ideológicos» o denuncia de «situaciones incómodas» (Alonso, 1983: 111); circunstancia a la que se añade, en ocasiones, la presencia de lo autobiográfico «como recuperación de la infancia» o como «testimonio de un contexto social diferente al actual» (Alonso, 1983: 112).

Junto a esta posibilidad, es también frecuente lo contrario, la «desaparición del autor», que da lugar al denominado *narrador-testigo*; y en este caso los ejemplos son numerosos⁹⁶; o bien, la del «protagonista como supuesto narrador autobiográfico», de «rasgos inequívocamente picarescos»⁹⁷ (Alonso, 1983: 114). Otras posibilidades que aparecen en este sentido es la del «punto de vista múltiple», en *Notas para la aclaración de un suicidio* de Ramón Eiroa, o la de la novela dialogada⁹⁸, con José María Vaz de Soto y su *Diálogos del anochecer* (Alonso, 1983: 115).

En resumen, los distintos puntos de vista narrativos utilizados en la narrativa de la transición no son nuevos con respecto al período anterior. Sigue utilizándose el monólogo interior y los diálogos al modo cervantino «recuperan su protagonismo tradicional»⁹⁹ (Alonso, 1983: 116).

En cuanto a los *procedimientos de la actuación narrativa* (Alonso, 1983: 116-124), hay que decir que durante este lustro abundan las novelas de acción (aventuras, policíacas, ciencia-ficción, intriga, espionaje, etc.), y los nombres y títulos vuelven a repetirse¹⁰⁰.

⁹⁶ Así: *Los verdes de mayo hasta el mar*, *La cólera de Aquiles*, *Teoría del conocimiento* (Luis Goytisolo) o *Apócrifo del clavel y la espina* (Luis Mateo Díez); *Extramuros y Cabrera* (Jesús Fernández Santos); *Copenhague no existe* (Raúl Guerra Garrido); *La isla de los jacintos cortados* (Gonzalo Torrente Ballester) o *La memoria cautiva* (José Antonio Gabriel y Galán) (Alonso: 1983: 113-14).

⁹⁷ Tales se encuentran en *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez, *Las mil noches de Hortensia Romero* de Fernando Quiñones y *La maldición de Cristo Céspedes* de Manuel Salado (Alonso, 1983: 115).

⁹⁸ Con respecto al narrador, es interesante la anotación de Darío Villanueva al referirse a la novela dialogada (dentro de la denominada novela *de memorias* que acuña Gonzalo Sobejano [2003: 89, 93]) de Carmen Martín Gaité (*Retahílas*) o de Miguel Delibes (*Las guerras de nuestros antepasados*), en el sentido del recurso a la segunda persona gramatical, el «tú reflejo especular del yo agónico protagonista sumido en la incertidumbre de su propia existencia». Para Darío Villanueva, este recurso, muy utilizado por los novelistas españoles, responde al motivo de la incomunicación moderna «de la sociedad postindustrial». La oralidad presente en estas novelas contribuiría a «la reconciliación del lector con la novela» tras el experimentalismo inaccesible de los años 70 (Villanueva, 1987: 56).

⁹⁹ Novelas basadas en el monólogo interior son, entre otras: *El pasajero de ultramar* y *La noche en casa*, de J. M^a Guelbenzu o *La memoria cautiva*, de José Antonio Gabriel y Galán. Novelas donde abunda el diálogo al modo cervantino son *El disputado voto del señor Cayo*, de Miguel Delibes; *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza o *El tirano de Taormina*, de Raúl Ruiz (Alonso, 1983: 116).

¹⁰⁰ Dentro de este ámbito son consideradas novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, de E. Mendo-

Pero, frente a este aspecto surge el contrario, la «no acción», ante cuya circunstancia explica Alonso:

Hemos sido testigos de la recuperación de la novela que tiene como objetivo el de contar unos episodios y unas anécdotas ligados necesariamente en un argumento y que manifiesta una reacción contra el experimentalismo anterior (...).

Sin embargo, insistiendo en la importancia del lenguaje dentro de la narrativa contemporánea (...), durante la transición tuvieron lugar destacado aquellas obras que se fundamentan en una escritura discursiva, expresión de los mundos interiores de los personajes, y evitan a toda costa una actuación argumental coherentemente estructurada o construida. La heterogeneidad en estas narraciones es evidente¹⁰¹ (Alonso, 1983: 117).

Paralelamente, e insistiendo en matizaciones quizás excesivamente minuciosas, cabría referirse la dicotomía *objetivo-subjetivo* expresada en el mundo narrativo como forma de abordar la realidad. Objetivas serían las novelas *Extramuros*, *Cabrera*, *Visión del ahogado*, *Los santos inocentes*, *La muchacha de las bragas de oro*, *El parecido*, etc; de otro lado, subjetivas (en virtud, sobre todo, de la persona narrativa empleada) serían *Inmutator mirabilis*, de Juan J. Ruiz Rico, *A salto de mata*, de José Antonio Gabriel y Galán o *El caldero de oro*, de José María Merino, entre otras muchas (Alonso, 1983: 118). Mezcla de objetividad y subjetividad se encontraría en *Barrio de Maravillas*, de Rosa Chacel; *Mar ligeramente sur*, de Villar Raso; *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité; o en *Los vaqueros del pozo*, de Juan García Hortelano (Alonso, 1983: 119).

Y para terminar esta minuciosa clasificación, Santos Alonso aborda aspectos todavía mucho más concretos, «no renovadores, sino recuperados o puestos al día entre los ya existentes en la narrativa española de todos los tiempos» (Alonso, 1983: 119-120), entre los que se encuentran el esperpento (1983: 120), la parodia (1983: 121), la picaresca, (1983: 121), la novela bizantina (1983: 122), la novela cervantina (1983: 122), la literatura oral (1983: 123) o la mística (1983: 123).

za; *Las islas transparentes*, de Joaquín Jiménez Arnau; *Los terroristas*, de Ramón Ayerra; *El aire de un crimen*, de Juan Benet; *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino o *Visión el ahogado*, de Juan José Millás (Alonso, 1983: 117).

¹⁰¹ Pensamos que aquí se encuentra una de las grandes claves de la novela española de este período, al margen de todas las apreciaciones y clasificaciones que ha hecho el crítico hasta este momento. Acaso la identidad del personaje o del individuo, motivo de este trabajo de tesis, encuentre en este aspecto el mejor campo de referencia: el referido *mundo interior del personaje*, fruto de la *no-acción* o de procesos vitales en los que predomina más el pensamiento que el movimiento.

Otros aspectos interesantes¹⁰² vienen determinados por *la estructura de la narración*, sobre la cual señala el crítico, en primer lugar, la tendencia a la presentación en unidades clásicas, es decir, en capítulos estrictos y no en secuencias, como sucede a partir de *La colmena* o *Tiempo de silencio*; aunque no se abandonase la segunda posibilidad. En segundo lugar, señala la recurrencia al *contrapunto*, utilizado pero abandonado en favor de la linealidad tradicional: «La impresión general es que en la transición se da una inclinación significativa hacia la acción única en la mayoría de las novelas, lo cual redundará más en la recuperación de los métodos tradicionales» (Alonso, 1983: 125).

En cuanto a la estructuración del tiempo, lo habitual es el relato lineal; es decir, se produce una recuperación de las técnicas tradicionales, en general. No obstante, los saltos temporales y cortes narrativos son también frecuentes: «Se nota una progresiva evolución a lo largo de estos años desde un posible interés por la interrupción brusca y notoria en el *cursum* de la narración hasta una consciente voluntad por rehuir la estridencia» (Alonso, 1983: 126).

El aspecto estructural está, sin duda, influido por el cine; pero, de forma muy notable, en Alfonso Grosso (*La buena muerte*, *El correo de Estambul*) (Alonso, 1983: 130). Con otros matices, Alonso señala «la estructuración del tiempo como recuerdo» y «el afianzamiento de la estructura circular» (1983: 127-128), aunque es notable la pervivencia de las novelas de estructura abierta» (1983: 129).

Por último, con respecto a las *personas narrativas y dialéctica de los personajes*, el crítico indica el regreso «a las personas narrativas tradicionales» (en porcentajes, «el 36% recurre a la tercera persona, el 34 % a la primera, sólo el 3% a la segunda» [Alonso, 1983: 131]), en consonancia con «la recuperación en estos años de procedimientos y técnicas tradicionales» ya comentadas (Alonso, 1983: 131-132).

Entre el personaje individual o colectivo, los novelistas de la transición se ocupan mucho del primero que del segundo, con lo que «la mayoría de las novelas, por tanto, expresan la peripecia existencial, rutinaria, amorosa, psicológica, etc.» (Alonso, 1983: 133).

La conclusión de todos estos últimos aspectos es, según Santos Alonso, la siguiente:

La narrativa durante la transición no aporta, en cuanto a la proyección de los per-

¹⁰² Salvo casos excepcionales, no nos referiremos en adelante, y en lo que atañe al trabajo de Santos Alonso, a novelas concretas. Solamente se indica la tendencia, a modo de epítome.

sonajes, ningún elemento especialmente nuevo con relación a la novela del franquismo, a no ser la insistencia en la etopeya y forma de vida típicamente burguesas, ya que el lector sigue asistiendo a la situación de enfrentamiento del hombre agónico con el entorno que le rodea. (...) El lector espera encontrar en la novela española del posfranquismo la expresión de la dialéctica del personaje con el medio, y en este sentido es significativo que no pocas de las mejores novelas publicadas coinciden en su tratamiento. (...) Este tratamiento de la realidad es, sin duda, uno de los posibles caminos de la novela para trascender la situación y el ambiente de vida cotidiana rutinaria que, sin capacidad de sorpresa, está convirtiéndose en materia común de numerosos novelistas y puede cerrar las posibles salidas a la fantasía y la imaginación¹⁰³ (Alonso, 1983: 135).

Finalmente, Santos Alonso realiza una serie de *anotaciones lingüoestilísticas*. En este sentido, frente a autores que reaccionan contra la utilización estilística del lenguaje (el lenguaje en sí mismo), otros se han decantado por «un lenguaje excesivamente directo y pobre que desvaloriza tremendamente el conjunto textual de la obra» (Alonso, 1983: 136). En este contexto, Santos Alonso habla de *lenguaje rico y barroco* (1983: 139), *lenguaje torrencial o lenguaje río* (1983: 140), *lenguaje sobrio y natural* (1983: 140), *lenguaje emotivo o visceral* (1983: 140) *lenguaje apelativo y coloquial* (1983: 141), *lenguaje experimentalista* (1983: 141), o *lenguaje protagonista* (Alonso, 1983: 141).

2.1.5.2. Un primer epítome: *Tendencias y procedimientos en la novela española (1975-1988)*, de María Isabel de Castro y Lucía Montejo (1991).

Las autoras nos recuerdan en su *nota preliminar* la proliferación durante la década de los años ochenta de «novelas de todas clases» (1991: 7), aunque constatan ciertas líneas dominantes o tendencias, en varios aspectos: el ideológico, el temático, el estético y el técnico.

En cuanto al ideológico, se produce lo que De Castro y Montejo denominan el «in-

¹⁰³ Pensemos, a este respecto, en las novelas de Luis Landero analizadas en el presente trabajo, en las que lo cotidiano y lo rutinario es interferido por una instancia de naturaleza azarosa que inflexiona y proyecta la acción del individuo.

tencionado distanciamiento de códigos aceptados» o de «actitudes comprometidas», propias de la época inmediatamente anterior. Temáticamente, tiene lugar una «indagación en lo personal» frente al interés por lo colectivo de realismo social; desde el punto de vista estético comparece un interés por el propio proceso creativo, junto al relato *light* o *evanescente*; finalmente, en cuanto al aspecto técnico, lo significativo es el abandono del experimentalismo (frecuente desde finales de los sesenta hasta mediados de los setenta) y el regreso a las técnicas tradicionales, que rechazan toda artificiosidad (De Castro y Montejo Gurruchaga, 1991: 7-8).

Las autoras del estudio nos recuerdan que lo que parecía establecerse, desde 1975 hasta 1991 (fecha de publicación de su trabajo) como *nueva novela*, en realidad no era tal, sino más bien un producto editorial que, como aspecto casi anecdótico, promocionó a narradores canarios y andaluces, cuya única línea de unión –si cabe– era el rechazo al experimentalismo. En este mismo sentido nos recuerdan que la editorial Barral lanzó en 1972 la conocida campaña «¿Existe o no una nueva novela española?», en la que participaron autores como Ana María Moix, Félix de Azúa o Javier del Amo, paralela a otra de la editorial Planeta¹⁰⁴, con Vázquez Montalbán, José María Vaz de Soto o José Antonio Gabriel y Galán, entre otros, como paradigmas (De Castro y Montejo Gurruchaga, 1991: 11-12). Por su parte, el crítico Rafael Conte participó también en esta campaña con sus artículos publicados en *Informaciones de las Artes y las Letras*, en los cuales «llegó a especular con la idea de generación», pese a su difícil justificación (De Castro y Montejo Gurruchaga, 1991: 12).

En definitiva, todo parecían ser, más que líneas renovadoras sólidas, una serie de proyectos e intenciones que, como también apuntaba por entonces José Antonio Gabriel y Galán, consistían en el alejamiento de lo social-realista y en «la búsqueda de nuevos modos expresivos y de técnicas más complejas». La inexistencia de una nueva novela se debía a que «no habían cuajado las nuevas formas de novelar» (De Castro y Montejo Gurruchaga, 1991: 13).

El siguiente aspecto es el de la censura, cuya desaparición creó expectativas en torno a supuestos textos silenciados y a su inminente publicación. Tanto José María Martínez Cachero como José Antonio Gabriel y Galán se hicieron eco de esta circunstancia, en

¹⁰⁴ Por su parte, Darío Villanueva ya se había referido esta campaña editorial. Es cierto que la nueva novela había empezado a existir, pero, como comenta el crítico, «al margen de toda programación; de toda maniobra ajena al solo momento de la invención y de la escritura» (Villanueva, 1987: 32).

artículos de parecido título, «La sombra de un desencanto» y «Las estaciones del desencanto»¹⁰⁵ (De Castro y Montejo Gurruchaga, 1991: 13). Soldevilla (1988: 41) apuntaba precisamente como posible origen del desencanto la desaparición de la censura.

En fin, la respuesta generalizada que diversos autores aportaron en el número 464 de la revista *Ínsula* destacaba, sobre todo, la ya mencionada inexistencia de una nueva novela, pero también el abandono del experimentalismo y la vuelta a los postulados narrativos clásicos. Los cambios, si los había, parecían ser más en el sentido cuantitativo que cualitativo, particularmente en el sentido del «nuevo pacto de la novela con sus lectores, más comercial y trivializado»¹⁰⁶ (Castro, 1991: 14).

«La primera tendencia de la narrativa española actual es la pluralidad de tendencias» es la taxativa afirmación de las autoras del estudio, pluralidad que relacionan con el estado de libertad del momento y con el «prurito individualista» de los autores, pero también con el «grado de consolidación» de la narrativa a partir de la democracia (Castro, 1991: 15).

Tras el recordatorio del influjo de *Tiempo de silencio* en 1962, que se propone en general como una apertura hacia *otra novela* (Castro, 1991: 17), y de la referencia a la producción, también renovadora, de Carmen Martín Gaité (Castro, 1991: 18), se revisa la importancia de la obra de Juan Benet en el sentido de lo que supuso de *ruptura con el realismo* precedente a partir de obras como *Volverás a Región*, *Una meditación* o *Saúl ante Samuel*, novelas «en la que lo personal desplaza a lo colectivo» (Castro, 1991: 18), más allá aún de *Tiempo de silencio*, novela en la que junto a la «panorámica social, colectiva» se concitaba una «trayectoria individual, personal, singular, independiente» (Castro, 1991: 17). Tanto en la narrativa de Benet como en la de Torrente Ballester, a la que se sumarían la de Juan Goytisolo y José María Guelbenzu, se encuentran las bases de la denominada *narrativa de metaficción* (Castro, 1991: 19, 31-32).

Por lo que respecta al concepto de *posmodernidad* aplicado a la narrativa española, De Castro y Montejo se refieren a las obras de Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité y Gonzalo Torrente Ballester. La posmodernidad, en la narrativa del período que comentamos, se resuelve, de un modo general en «la desconfianza hacia el modo de conocimiento racional y la desmitificación de los códigos comúnmente aceptados en nuestra cultura oc-

¹⁰⁵ Véase Soldevilla (1988: 41).

¹⁰⁶ En este sentido el trabajo de Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990), es sintomático de una nueva relación entre la literatura y el público.

cidental» (Castro, 1991: 19), aunque, tal y como explican las autoras en el epígrafe inmediato, la novela española hasta 1990 no obedece estrictamente a las líneas de la posmodernidad. Para delimitar, no obstante, esta cuestión, es fundamental el ensayo de Gonzalo Navajas *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, al que nos referimos al contextualizar las obras analizadas de Alonso Guerrero.

Pese a no defender para la narrativa actual española (recordemos, hasta 1990) los postulados del posmodernismo, las autoras del estudio sí consensúan una sensibilidad distinta respecto a la narrativa del período anterior. A partir de las referencias a los teóricos de la novela posmoderna (Ihab Hassan, Gerard Hoffman, Hornung y Kunow o Gonzalo Navajas) De Castro y Montejo establecen, como características de aquella (1991: 22-24) las siguientes:

1. Oposición radical al sistema analítico-referencial predominante en el pensamiento occidental moderno¹⁰⁷ (Castro, 1991: 22).
2. Enfatización de la autoconciencia y la auto-reflexión «actuales» en el modernismo, en un espíritu de subversión y anarquía cultural (Castro, 1991: 23).
3. El cuestionamiento de los códigos y valores aceptados en nuestro mundo occidental (Castro, 1991: 23).
4. Discrepancia del concepto de literatura según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados (conforme establece Gonzalo Navajas (1987) [Castro, 1991: 23-24]).
5. Oposición al concepto orgánico de la obra (*Idem* [Castro, 1991: 24]).
6. «La literatura se propone como una literatura del *no conocimiento*» (Castro, 1991: 24).
7. «La novela, por tanto, intentará la descalificación de ese conocimiento adquirido, considerado engañoso, mediante un texto y un discurso desmitificadores, o postulando el texto como fin en sí mismo» (Castro, 1991: 24).
8. «La nueva novela evita deliberadamente el conocimiento que es recibido, aprobado y determinado por las convenciones. Para ello esta novela inventa la metaficción como realidad propia y corta sus lazos referenciales con el mundo externo» (conforme establece Raymond Federman [Castro, 1991: 24]).

¹⁰⁷ Las autoras citan el importante estudio de E. García Díaz y J. Coy Ferrer (eds.) *Novela posmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*, Madrid, SGEL, 1986.

Todo lo cual se refleja en la novela actual (1975-1990) en aspectos como la desmitificación de la realidad, el abandono de lo testimonial, lo social o lo político y el cuestionamiento del *status* cívico y familiar (Castro, 1991: 25); si bien

La actitud desmitificadora beligerante y crítica del período anterior (...) ha evolucionado hacia posiciones de distanciamiento de los códigos vigentes. La novela hoy, o bien obvia dichos códigos, y con ello todo tipo de consideraciones morales, éticas, políticas, ideológicas o religiosas, o los invierte, edificando en ocasiones códigos especiales dentro de mundos ficcionales en un intento de subvertirlos (Castro, 1991: 25).

Por último, el aspecto en el que mejor se refleja todo lo anterior es, según demuestran los diferentes textos narrativos¹⁰⁸, el de las «relaciones personales, amorosas o de pareja»: indagación en la identidad personal, relaciones interpersonales, sometimiento de una personalidad a otra, pérdida de la individualidad, indeterminación sexual, sustitución de una pareja heterosexual por otra homosexual, etc., todo ello como resultado de la ruptura de uno de los principios del «yo clásico, que es la fijación sexual del sujeto» (Castro, 1991: 26).

Tampoco el compromiso político parece ser un asunto de interés para la novela de después de la transición, en consonancia con el pensamiento posmodernista, que lo consideraba «una manifestación de la vigencia de sistemas caducos» (Castro, 1991: 29), aunque no parece ser esta la única razón:

Se trata más bien de un proceso interior en el que están implicados los acontecimientos políticos excepcionales vividos aquí. La novela anterior, comprometida social y políticamente, originó una forma monolítica de novelar en la etapa realista, a la que se atenían la mayor parte de los autores, e implicaba un seguimiento de pautas fijas, temáticas y formales (Castro, 1991: 30).

Aunque en los primeros años tras la transición el compromiso político todavía con-

¹⁰⁸ Castro y Montejo recuerdan en este sentido, siguiendo a Gonzalo Navajas (1987) los nombres de Juan Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos o Esther Tusquets, a los que después añaden ejemplos más concretos de José Luis Sampedro (*Octubre, octubre*), José María Guelbenzu (*El río de la luna*), Vázquez Montalbán (*Los alegres muchachos de Atzavara*), Juan José Millás (*Visión del ahogado, El jardín vacío*), Jesús Ferrero (*Bélver Yin*), Soledad Puértolas (*Burdeos* o *El bandido doblemente armado*) y Álvaro Pombo (*El parecido*) (Castro, 1991: 28-29).

tinúa y da lugar a textos basados en «acontecimientos históricos de la etapa dictatorial» (Castro, 1991: 30), ya aludidos por Santos Alonso o Darío Villanueva, entre cuyos autores están Jesús Torbado (Alonso, 1983: 99), Fernando Díaz Plaja, Jorge Semprún (Alonso, 1983: 97-98) o Carlos Rojas, a los que después se suman novelas de escritores veteranos como Miguel Delibes (*377A, madera de héroe*) o Juan Pedro Aparicio (*Lo que es del César*). Juan Benet es el primer autor que abandona el compromiso político¹⁰⁹, en favor del llamado discurso metafictivo (Castro, 1991: 31-32).

Del interés por lo colectivo social la novela a partir de la transición se decanta por el aspecto personal del individuo y del denominado *mundo interior*. En esa búsqueda las formas autobiográficas (es decir, todas aquellas que narran desde la primera persona) adquieren una importancia fundamental, de manera que el «yo-narrador» se acerca más al concepto de *persona* y al de *conciencia* (Castro, 1991: 32-33). Las estructuras formales autobiográficas están en relación con la encadenación libre y el tiempo narrativo en virtud de los saltos cronológicos, el perspectivismo, la importancia de la memoria o la yuxtaposición cronológica de planos (Castro, 1991: 33). En este sentido surge la denominada la «novela de la conciencia» o, según Biruté Ciplijauskaitė, la «novela del despertar», en la que se aborda la psique del personaje, ya muy alejado de lo social en favor de lo introspectivo. Pese a ello, esta indagación psíquica no aporta –en rigor– respuestas nítidas, sino que «suele mostrarse confusa y, a menudo, contradictoria» (Castro, 1991: 34-35). En la narrativa española hay excelentes ejemplos de todos estos aspectos. Así, en *Diálogos del anochecer* y *Fabián*, de José María Vaz de Soto; *Retahílas* y *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité; *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes; *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz, *La noche en casa* de José María Guelbenzu y *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé predominan la memoria autobiográfica expuesta en forma de diálogo¹¹⁰ (Castro, 1991: 35). Otros textos que deben citarse como portadores de estas características –con las debidas matizaciones¹¹¹– son *El caldero de oro* y *La orilla oscura* de José María Merino; *El jardín vacío* y *Visión del ahogado*, de Juan José Millás; *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Manuel Vázquez Montalbán; la trilogía de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último*

¹⁰⁹ En lo concerniente a este escritor las autoras del estudio siguen el artículo de Constantino Bértolo (1989).

¹¹⁰ Castro y Montejo citan a G. Sobejano (2003) en lo referente a las obras y aspectos mencionados.

¹¹¹ Unido a la importancia de la memoria, aparecen la búsqueda o la indagación en la identidad y el sentido del presente, pero también la «creación de un mundo autónomo, personal, cuyo principal punto de referencia se sitúa en la propia interioridad». Las obras citadas en este párrafo recogen, en uno u otro sentido, estos motivos (Castro, 1991: 39).

naufragio; *Retahilas* y *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité; *Todos mienten* de Soledad Puértolas; además de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester *La saga/fuga de J. B.*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *La isla de los jacintos cortado* (Castro, 1991: 37-39).

Otra característica de la novela actual es la decantación por lo metafictivo (procedimiento ya iniciado en la etapa o corriente experimentalista y cuyos logros siguen vigentes en la etapa actual [Castro, 1991: 46]); es decir, el narrador es, al mismo tiempo, narrador y crítico; se hace consciente de su escritura; aplica los recursos técnicos que conoce conscientemente; reflexiona conscientemente sobre la propia novela y sobre el propio texto narrativo, el cual muchas veces se presenta como motivo principal del relato (Castro, 1991: 45).

En cuanto a los personajes:

No suelen poseer una entidad definida; se caracterizan singularmente por su actividad mental: monologan, reflexionan, piensan, asumen puntos de vista. Su personalidad se manifiesta contradictoria a menudo, y su función se relega con frecuencia a ser un mero soporte del discurso emitido (Castro, 1991: 45).

Y en cuanto a la trama:

La trama no interesa. La novela se convierte en escritura de la escritura; las frases se agrupan en largos fragmentos ininterrumpidos e inconexos. La frecuente subversión lógica y espacio temporal –cronotópica– del discurso reclama la atención prioritaria del lector sobre el mismo discurso, el cual abandona el carácter denotativo y se convierte en eminentemente connotativo (Castro, 1991: 45-46).

En rigor, todos estos aspectos son los que comparecen en la narrativa experimental, iniciada en Francia mediante el *nouveau roman* y Robbe-Grillet, pero también influida por autores ya clásicos de la renovación de la novela occidental (Proust, Kafka, Woolf, Faulkner, etc.). En España, como ya se ha comentado, la primera novela que recibe el influjo de todas estas alternativas es *Tiempo de silencio*, a la que siguen *Señas de identidad* y *Volverás a Región*, novelas que abren una estela a la que se suman autores veteranos como Cela, con *San Camilo 1936* o Delibes con *Parábola del naufrago*, y, antes, José María Guelbenzu con *El mercurio* o *Antifaz* (Castro, 1991: 47). Ahora bien, el experimentalismo en seguida recibe su contrapropuesta, abocado ya a una vía muerta y acusado de «excesiva pa-

labrería y abigarrado discurso» (Castro, 1991: 48). Además, a su decadencia ayudó el interés por concepciones narrativas distintas (en realidad, por una vuelta a modelos de narrar tradicionales) y el interés creciente en la novela de acción o novela policiaca (Castro, 1991: 48). No obstante, la tendencia experimentalista dejó su impronta y las técnicas utilizadas en aquellas novelas no dejaron de ser incorporadas en las posteriores, de forma *naturalizada* y *atenuada* en José María Merino, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Vázquez Montalbán o Esther Tusquets, por supuesto entre otros muchos narradores (Castro, 1991: 48).

Otra corriente narrativa es una variante de la novela histórica; se interesa por hechos del pasado y escoge lugares históricos o escenarios relevantes de ese pasado. *La isla de los jacintos cortados* y *La rosa de los vientos*, de Torrente Ballester, caben ser situadas en este sentido, pero también *La noche española* y *Mozart. El amor sin culpa*, de Leopoldo Azancot (Castro, 1991: 57).

Junto a esta propuesta discurre paralelamente la *novela policiaca* o *criminal*, cuyos escenarios son urbanos y su función parece ser, además, la de aportar una «crónica del tiempo presente» y contemporáneo; una forma de sustitución del realismo social. Los temas que suelen aparecer son los de la conflictividad laboral y social, dentro de una línea testimonial, además de costumbrista no pocas veces. Desde un punto de vista editorial, la novela policiaca sería equiparable, o sustituiría, a la novela de aventuras, pero desde un punto de vista literario se instaura como contestación al experimentalismo de los años setenta (Castro, 1991: 58-59). La nómina de obras es muy amplia y, en mayor o menor medida, pueden considerarse dentro de este subgénero novelas como *Quizá nos lleve el viento al infinito*, de T. Ballester; *Caronte aguarda*, de Fernando Savater; *Las apariencias engañan* y *Un beso de amigo*, de Juan Madrid; *Demasiado para Gálvez*, de Martínez Rerverte y, por supuesto, la conocida serie detectivesca de Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza (Castro, 1991: 61).

En cuanto a las técnicas y procedimientos narrativos, las autoras del estudio defienden la idea de que, en rigor, no existe renovación narrativa ni enriquecimiento formal del género. Lo que se escribe es, en puridad, recuperación de los procedimientos anteriores. De Castro y Montejo son taxativas en este sentido:

No hay nada original; el lenguaje de la ficción está elaborado desde la repetición, la permutación o la distorsión, pero sus moldes se entroncan en la novela picaresca, en la

cervantina o en la literatura oral, entre otros, aunque sus creadores pretendan pasar por originales (Castro, 1991: 65).

En este sentido, podría argumentarse que, desde el *Quijote*, no ha aparecido ningún procedimiento narrativo nuevo, más allá de que «el autor recurre a presentarse en ocasiones como autor-transcriptor de unos papeles encontrados de los que es simple intermediario» (Castro, 1991: 67), sin duda con la intención de transmitir verosimilitud al texto, como es el caso de *El testimonio de Yarfoz*, de Rafael Sánchez Ferlosio. No obstante este procedimiento, Castro y Montejo argumentan la desaparición del autor del mundo ficticio creado en el texto narrativo. Por el contrario, es habitual el narrador omnisciente¹¹², incluso el que participa con sus propios juicios en el desarrollo del discurso narrativo (caso de la novela *Bélver Yin* de Jesús Ferrero) (Castro, 1991: 68-69). Junto a este narrador, el homodiegético representa la otra alternativa (tanto si es solo testigo de los hechos como si los protagoniza), y los ejemplos también en este sentido serían numerosos (Castro, 1991: 74-78). Como conclusión las autoras del estudio establecen que:

En general, la actitud del narrador que asume el discurso de esta última novela española es la de dirimir interrogaciones urgentes. Tiende al autoanálisis, explora con lucidez situaciones de la vida cotidiana, evoca lo vivido, reflexiona sobre la naturaleza contradictoria del hombre, asume su soledad, se resigna ante una realidad o tiende a realizarse en otros modos de existencia, pero no enjuicia actitudes, no sanciona o alaba determinados comportamientos o conductas: todos los modos de proceder son válidos (Castro, 1991: 78).

Con respecto al monólogo interior (generalizado a partir de *Tiempo de silencio* [Castro, 1991: 86]), técnica en la que –según demuestran las autoras– prepondera el análisis íntimo del personaje, y al flujo de conciencia –en el que prepondera el inconsciente– en la narrativa actual es más frecuente el primero, ya que «una de las características del personaje contemporáneo es su implacable lucidez para afrontar un autoanálisis incesante» (Castro, 1991: 85). De nuevo la nómina de textos narrativos es extensa¹¹³.

¹¹² Las novelas de narrador omnisciente señaladas por las autoras son *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de J. M. Caballero Bonald; *En días como estos*, de Lourdes Ortiz; *La ciudad de los prodigios* y *La isla inaudita*, de E. Mendoza; *Los delitos insignificantes*, de Álvaro Pombo y *Mozart. El amor y la culpa*, de Leopoldo Azancot (Castro, 1991: 72).

¹¹³ *La memoria cautiva*, de José Antonio Gabriel y Galán; *La media distancia*, de Alejandro Gándara; *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares; *La noche en casa*, de José María Guelbenzu, serían extraordinarios ejemplos de esta técnica (Castro, 1991: 85-86).

El monólogo interior se combina con el estilo directo y el estilo indirecto libre (es el caso de *MAD*, de José Antonio Gabriel y Galán, aparte de *La memoria cautiva*), y puede mostrar concomitancias con el diario (*Diario de un hombre humillado*, de Félix de Azúa) o la novela epistolar (*Última lección*, de Félix de Azúa; *Cabrera*, de Jesús Fernández Santos), o con la utilización de otras técnicas, tales como los artículos periodísticos, etc. (Castro, 1991: 89).

Por lo que respecta a las *filiaciones culturales y a los recursos de intertextualidad* (Castro, 1991: 90), Castro y Montejo indican, dentro del contexto de relaciones entre autor y lector, una serie de procedimientos frecuentes en la narrativa de los últimos años: la cita, en sus diferentes posibilidades, es decir, presentada como encabezamiento de la novela o del capítulo, o bien inserta dentro del propio texto, o bien como alusión o referencia más o menos implícitas o explícitas a otros textos culturales, o incluso como *firma interna*, esto es *autocitándose*¹¹⁴ (Castro, 1991: 93, 97, 102, 105). A estos procedimientos deben sumarse el uso –según las autoras¹¹⁵– del esperpento y la parodia (Castro, 1991: 106).

En cuanto a la técnica del contrapunto (Castro, 1991: 111), no parece ser muy utilizada en la narrativa de los ochenta (en favor de la mencionada «vuelta a la tradicionalidad del relato» [Castro, 1991: 115]); no obstante sí se pueden señalar algunos ejemplos de textos narrativos «en los que se funden, se confunden y se superponen los tres tiempos del relato (...) en el pensamiento del personaje» (Castro, 1991: 112); tal sucede en *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino, en la que «se entrelazan continuamente dos tiempos distintos y dos formas por tanto de novelar» (Castro, 1991: 112), o en otra novela del mismo autor, *El caldero de oro*. La reiterada *La verdad sobre el caso Savolta* utiliza esta misma técnica (Castro, 1991: 113); textos a los que deben ser añadidos *El parecido*, de Álvaro Pombo; *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro; o *La media distancia*, de Alejandro Gándara (Castro, 1991: 114-115).

Y, por último, las referencias al lector como elemento capital del mensaje literario (Castro, 1991: 117), Castro y Montejo nos recuerdan además su carácter ficticio o verdadero, siempre dentro de la trama de la historia y perteneciente al discurso narrativo; es decir, el destinatario interno. En este sentido, las autoras indican que, en la novela de los

¹¹⁴ No deja de ser un recurso cervantino. Vázquez Montalbán lo utiliza en *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, novela en la que alude a *La rosa de Alejandría* y a *Los mares del sur*; la misma técnica ha sido utilizada por Juan José Millás (Castro, 1991: 105-106).

¹¹⁵ Recuérdese que Santos Alonso citaba estos mismos procedimientos, que están en realidad extraídos (y actualizados) de nuestra tradición narrativa hispánica (Alonso, 1983: 119-120).

ochenta, obviamente el lector interno no tiene relación alguna con «el destinatario de los siglos XVIII y XIX» sino que se trata de un lector «inherente al texto que tiene su perspectiva, su punto de vista» (Castro, 1991: 119). En fin, los ejemplos que aducen las autoras son varios: *Cabrera*, de Jesús Fernández Santos; *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino; *El río de la luna*, de José María Guelbenzu (a la que dedican varias páginas); *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás y *Bélver Yin*, de Jesús Ferrero.

Todos ellos son textos que confirman que:

El autor de hoy no sólo conoce las diferentes teorías sobre la recepción (...), sino que además reflexiona sobre ellas en el propio relato exponiendo sus discrepancias o afiliaciones, precisando las peculiaridades de los destinatarios de sus obras, o reduciendo su examen a valoraciones irónicas sobre esta importante posibilidad que le ofrece a la crítica literaria (Castro, 1991: 126).

2.1.5.3. Óscar Barrero Pérez y la *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990* (1992).

Bajo el epígrafe de «Una nueva generación, una nueva sociedad: entre mayo del 68 y el final de la transición» (1992: 235-312) y «Del desencanto a la desmoralización: los años ochenta» (1992: 315-368), Óscar Barrero Pérez aborda el período que venimos comentando partiendo cronológicamente de un momento literario anterior (la publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*), tal y como establecen otros críticos, y habla más específicamente de la «Generación del 68» –es decir, tal y como defiende Darío Villanueva (1992)–, al entroncarla con los sucesos de mayo de París, además del período inmediatamente posterior a la transición como el período del «desencanto». Para Barrero Pérez el período 1962-1967/68 se caracteriza, debido a su brevedad, por la «indefinición», en contraposición a épocas histórico-literarias anteriores (los años 40 y 50, por ejemplo), con características propias. El crítico defiende el breve arco temporal 1962-1967/68 como objeto de estudio por creerlo más ajustado a la realidad, en lugar de establecer el consabido

1962-1975 (Barrero Pérez: 1992: 237).

Barrero Pérez establece las fechas de 1967-1968 como el inicio de la renovación de la literatura española, a partir de lo que denomina (con Darío Villanueva [1992]) la *generación del 68*, configurada en función de «planteamientos literarios cuyas concomitancias son evidentes», además de una «puesta al día que desde los años veinte se echaba en falta (Barrero Pérez, 1992: 245).

Tras la ya mencionada y consabida publicación de *Tiempo de silencio* en 1962, Barrero Pérez se refiere a una «etapa de desconcierto» –véase Ramón Acín (1990)– en la que Gonzalo Suárez publica sus novelas *De cuerpo presente* (1963) y *Rocabruno bate a Diti-rambo* (1966), textos que «repartían juego a una fantasía todavía proscrita y reducían la realidad a términos de pura apariencia» (Barrero Pérez, 1992: 245), y Antonio Fernández Molina da a la imprenta *Solo de trompeta* (1965), su primera novela, afiliada al superrealismo y desentendida de los aspectos formales (Barrero Pérez, 1992: 245). Ninguno de ellos pertenece cronológicamente a la denominada *generación del 68*¹¹⁶, sino que habría que considerarlos únicamente precursores, pese a la utilización de ciertos procedimientos propios de la experimentación, que no tardaría mucho en aparecer¹¹⁷.

En cuanto al aspecto generacional, Barrero Pérez se refiere a la novela *El mercurio* (1968), de José María Guelbenzu como el primer texto que en este sentido, sobre todo en la línea del experimentalismo:

Es el retrato de una juventud inquieta, con una cultura considerable en que las referencias idiomáticas, literarias, musicales y cinematográficas ocupan una primera plana. La literatura es tan autorreferencial que el protagonista de *El mercurio* está escribiendo una novela que lleva el mismo título. Se han perdido las referencias externas (las procedentes de la sociedad) ante el acoso de una individualidad en permanente proceso de autorreflexión (Barrero Pérez, 1992: 246-247).

Procedimientos y tendencias que aparecerán inmediatamente en otros textos generacionales, unidos a la ausencia de la preocupación por «el tiempo ido» y por su interés por el «futuro que (...) contemplan ya como presente». La transformación de la sociedad y el desahogo del yo mediante la escritura son otras instancias que pondrán en marcha na-

¹¹⁶ Y ninguno de ellos es mencionado en otros trabajos críticos o históricos de este período: ni Santos Alonso ni Darío Villanueva se refieren a ellos en ningún momento.

¹¹⁷ Por ejemplo, ausencia de «nexos visibles entre la mayoría de los elementos de la novela» y la «fragmentación del relato en secuencias independientes entre sí» (Barrero Pérez, 1992: 245).

rrativamente los jóvenes del 68¹¹⁸ (Barrero Pérez, 1992: 247).

En efecto, casi simultáneamente a *El mercurio*, aparecen narraciones estrictamente experimentales que anunciaban ya la renovación de la novela española, tales como *Experimento en Génesis*, de Germán Sánchez Espeso, u *Off-side* (1969), «novela en la que Torrente Ballester presta un testimonio sin duda interesante sobre lo que por entonces va siendo el relato no tradicional» (Barrero Pérez, 1992: 270-271). Lo experimentalista se constituye como «toda una teoría del conocimiento» de tal manera que la trama o la anécdota se reduce al mínimo (Barrero Pérez, 1992: 275-276), en favor de «desarrollos extensos frecuentemente laberínticos o solipsistas (Barrero Pérez, 1992: 273), de tal manera que lo que realmente interesa al escritor de este tiempo es más la literatura que la vida; no la realidad, sino la fantasía (Barrero Pérez, 1992: 274). En este sentido, Barrero Pérez nos presenta a Juan Benet como el hacedor de una literatura personal, no exactamente como el introductor de un cambio que –por otra parte– está enraizado en *Tiempo de silencio*, aunque sí reconoce que el escritor madrileño «se convertiría en uno de los nombres más insistentemente evocados como referente generador de influencias» (Barrero Pérez, 1992: 274); tal es el caso de Juan José Armas Marcelo y *El camaleón en la alfombra* (1974), novela en la que «el argumento se pierde en los meandros lingüísticos» (Barrero Pérez, 1992: 274-275). Junto a ello, el tiempo narrativo queda sometido a todo tipo de alteraciones: fusión del pasado con el presente y el futuro, en función del significado de *caos existencial* de la narrativa experimentalista, en el sentido de «desconcierto (...) característico de la juventud que escribe y para la que se escribe» (Barrero Pérez, 1992: 275)¹¹⁹. De otro lado, la novela se cuestiona a sí misma como género, dando lugar a lo que Gonzalo Sobejano ha denominado *novela escritiva*¹²⁰.

Un aspecto significativo que trata Barrero Pérez es, explícitamente, el del desen-

¹¹⁸ Desde esta perspectiva puede leerse *Pólvora mojada* (1972), de Andrés Berlanga (Barrero Pérez, 1992: 247-248).

¹¹⁹ «Una de las novelas más revolucionarias de entre las escritas a principios de los setenta, *Yo maté a Kennedy* (1972), de Vázquez Montalbán, no se presenta como tal novela, sino como conjunto de «impresiones, observaciones y memorias de un guardaespaldas». La concepción anárquica del género se revela en este caso mediante la integración de elementos heterogéneos, cuando no opuestos: cultura seria y cultura de masas, personajes históricos reales con criaturas de ficción (he ahí la prehistoria de Carvalho que tanto juego literario le daría a su autor)» (Barrero Pérez, 1992: 275).

¹²⁰ Esto es, «Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama metalenguaje» Sobejano (2003: 171), o bien «autoconsciente, autorreflexiva, autorreferencial, autogenerativa (y quien esto escribe ha usado a veces términos que pretendían denominar algo idéntico o muy parecido: autotemática, escritural, escritiva, ensimismada) (Sobejano, 2003: 171).

canto y la desmoralización que afectaron al ámbito intelectual o narrativo en los años ochenta, tras el período de euforia de la transición a la democracia (Barrero Pérez, 1992: 313-368).

La literatura ha pasado a ser un asunto más bien comercial, de consumo (en este sentido, véase Ramón Acín [1990]), que «destierra el ideal de la escritura de los últimos años sesenta y primeros setenta: una literatura autosuficiente, en el sentido de no derivar de manera tan directa de un público casi siempre poco exigente» (Barrero Pérez, 1992: 317). Lo denominado *light* se automatiza (1992: 318), se hace mayoritario y la literatura pierde en gran parte su *función crítica*, lo cual se une al interés por lo hedonista y a la desaparición de las barreras morales (Barrero Pérez, 1992: 318). En este contexto:

Resurge así, con bríos renovados, la deformación tremendista y socialrealista que intentaba hacer pasar por norma lo que no era sino excepción propia de una marginalidad sin duda existente, pero no por ello mayoritaria. La repetición hasta la saciedad de argumentos temáticos como el sexo (y sus desviaciones patológicas) o la droga avalan la consideración sobre este preocupante automimetismo (Barrero Pérez, 1992: 318).

En una línea similar, los asuntos políticos y sociales apenas surgen como *leitmotiv* narrativos; el escritor ya no es la *conciencia crítica* de la sociedad¹²¹ (Barrero Pérez, 1992: 318). De otra parte, el número de publicaciones aumenta de forma exponencial y se llega a identificar cantidad con calidad; y, en este sentido: «La consigna (que la sociedad asimila sin ningún cargo de conciencia, pero que ha de repudiar todo crítico) es que casi todo vale, casi todo es bueno y casi todo hará historia» (Barrero Pérez, 1992: 319).

En ese maremágnum de títulos lo constatable es, como corolario, la ausencia de textos narrativos que establezcan hitos sólidos, que abran nuevos caminos en la novela (Barrero Pérez, 1992: 320), y todo ello como producto de ese *comercialismo* o consumo editorial aludido, procedente –por otra parte– de los años de la estricta transición (Barrero Pérez, 1992: 320). El escritor, por tanto, escribe a partir de *lo vendible*, bajo una dirección marcada en gran parte por la editorial que publica su obra, y también, en una especie de

¹²¹ A este respecto, Barrero Pérez concluye su epígrafe «Del desencanto a la desmoralización: los años ochenta» refiriéndose, quizás por una inclinación personal, a *La carta* (1990), de Raúl Guerra Garrido, como ejemplo narrativo de *conciencia crítica* (en este caso con respecto a la extorsión terrorista), aspecto poco tratado en la narrativa española desde el socialrealismo: «El ejemplo modélico de una novela de valiente denuncia en la que se cuestionan las bases de una sociedad anómala y en dudoso disfrute de una libertad coaccionada diariamente (...), donde R. Guerra Garrido desnuda un tejido (el de la sociedad de las provincias vascongadas) ensuciado por la violencia y la cobardía (Barrero Pérez, 1992: 368).

ósmosis, por el lector, educado en la escasez de la exigencia literaria:

En el pacto tácito establecido entre el autor, el editor o empresario teatral, y el lector o espectador (salva sea, en cierta medida, la poesía), la literatura de calidad y con ambición ha llevado la peor parte en estos últimos años (Barrero Pérez, 1992: 320).

Como aspectos concluyentes, según Barrero Pérez la narrativa española de los ochenta se caracterizaría por la dispersión («ceremonia de la confusión», la denomina el crítico), bien en el sentido de *vitalidad*, o bien en el sentido de *descentramiento*, pues, como afirma el propio crítico, «No hay ya, desde luego, corrientes o tendencias que permitan al estudioso emprender un análisis global que no termine cayendo en el recuento de nombres» (Barrero Pérez, 1992: 353). Ese cambio lo ejemplifica el crítico en el novelista Antolín Rato¹²². En general, y partiendo de la línea introducida por *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975, para Barrero Pérez «se inicia entonces una línea dominante hasta nuestros días y que permite la conexión directa del lector no necesariamente especializado con la literatura novelística (Barrero Pérez, 1992: 354), y así:

La novela clásica, aquella que parte de la tradición del XIX y se reencarna en el neorrealismo de las posguerra mundial, ha ganado todas las batallas libradas: el argumento es inteligible por cualquier tipo de receptor medianamente cultivado; el personaje carece de las complejidades que lo alejarían de un lector muchas veces identificado, por motivos generacionales, con él; la estructura se simplifica al máximo y se recupera esa linealidad tan del gusto de quien desea que un libro se le explique claramente desde la primera página; la reflexión ha sido sustituida por la acción o, si acaso, por la inacción que supone dar vueltas en torno al tema de la relación amorosa; esta, por otro lado, adquiere en el texto una predominancia no en todos los casos felizmente introducida, y menos aún justificada (Barrero Pérez, 1992: 354).

No deja de ser revelador, sin embargo, que la novela más interesante de los años ochenta sea precisamente aquella que con más decisión se aparta de esta convencionalidad al uso (y, por supuesto, de cualquier propósito de comercialidad) para convertir la literatu-

¹²² Sobre este novelista señala Barrero Pérez que «Basta comparar cualquiera de las novelas de Antolín Rato citadas a propósito del experimentalismo con sus obras fechadas en los años ochenta para percibir la magnitud del cambio. *Mar desterrado* (1988), por ejemplo, es fruto de la resaca vanguardista del 68, con abundancia de sexo, alcohol y drogas, pero dentro todos estos elementos de una estructura narrativa tradicional, en la que solo un moderado fragmentarismo queda como secuela de otros tiempos» (Barrero Pérez, 1992: 353).

ra, una vez más, en autorreferencialidad absoluta (Barrero Pérez, 1992: 354), en referencia a los escritores de al menos una generación anterior: Luis Goytisolo, José María Merino, Marsé, Benet, Vázquez Montalbán, Fernández Santos o Torrente Ballester. Pero, pese a estos nombres, Barrero Pérez sostiene que «la voz cantante de la novela española de los ochenta la lleva, sin embargo, la generación incorporada a la literatura más recientemente», puesto que «como en los últimos años sesenta y primeros setenta, la juventud es un valor cotizante en sí mismo» (Barrero Pérez, 1992: 358).

Por otro lado, se encuentra la denominada novela generacional¹²³ (escrita por autores nacidos entre 1940 y 1945, entre los que está José Antonio Gabriel y Galán), que tuvo también un significativo desarrollo. La novela generacional recoge:

Un común sentimiento de frustración, derivado del contraste producido por la distancia existente entre la creencia de que aquella sesentayochista oposición al medio retratada años atrás resultó útil, y la evidencia posterior (la de las novelas generacionales de nuestros días) de que toda ilusión conlleva su consecuente desengaño (Barrero Pérez, 1992: 360).

Los ejemplos aducidos por Barrero Pérez en cuanto a la novela generacional acaso no sean los mejores: *La novela de Andrés Choz* (1976), de José María Merino; el juicio de Barrero Pérez se centra en el «conflicto generacional reducido al problema amoroso» (el hombre maduro que se enamora de la joven, pero la relación está condenada al fracaso) o el de «las diferencias entre dos concepciones distintas de la vida», como el caso de *La muchacha de las bragas de oro*, de Marsé (Barrero Pérez, 1992: 360). Además, el crítico comenta *Los delitos insignificantes* (1986), de Álvaro Pombo, como «ejemplo notable de novela en que dos generaciones chocan hasta provocarse la destrucción de una de ellas. La relación entre el homosexual maduro y el joven socialmente descolocado aboca al desmascaramiento de los móviles reales de aquella» (Barrero Pérez, 1992: 360-361).

De otro lado, aparece el matiz neorromántico, el cual «se cruza en no pocos casos con la facilidad de la novela *ligh*» (Barrero Pérez, 1992: 361); tal es el caso de *La quinceña soviética* (1988) de Vicente Molina Foix, novela en la que prima «el relato de lo hechos

¹²³ *La gznápira* (1984) de Andrés Berlanga, constituye, acaso, el mejor ejemplo en este sentido. La novela generacional tuvo su instante; después «se ha pasado al testimonio fundamentalmente existencial de esta otra etapa en la que no tiene sentido la lucha, por aquello del daño que pueden producir las piedras lanzadas contra el propio tejado de la casa ocupada por los autores otrora combativos (Barrero Pérez, 1992: 360).

(tendencia muy acusada en la narrativa de hoy) sobre la profundización en personajes, conductas y motivaciones (Barrero Pérez, 1992: 361).

Además, son insoslayables las alusiones a la novela policiaca, la cual demuestra «ese contacto fácil y directo entre escritor y lector», o a la novela histórica, cuyo éxito, según Barrero Pérez, es «más difícilmente explicable, aunque es probable que haya de remitirse al deseo de evasión por la vía del exotismo, ya sea espacial, ya sea cronológico (Barrero Pérez, 1992: 366).

Finalmente, este crítico se refiere a José María Merino y a sus novelas (hasta 1990) como textos que se sitúan «a medio camino del extrañamiento espacial y el temporal se sitúan algunos ejemplos aislados que se distancian del régimen realista alzado como dominante en los últimos años»; de tal forma, «las novelas de Merino se localizan en esa órbita de irrealidad afincada, sin embargo, en las profundas raíces del realismo» (Barrero Pérez, 1992: 367). Y, por último, Barrero se hace eco del reciente éxito (finales de los ochenta) de *Juegos de la edad tardía* (1989) como un texto que recupera para el lector «los imperios de la mentira en que se sustenta la literatura» y como «punto de referencia idóneo» (Barrero Pérez, 1992: 367).

2.1.5.4. Darío Villanueva en la *Historia y crítica de la literatura española*. «Los marcos de la literatura española (1975-1990)» (1992).

En este sentido, adoptamos como referencias básicas al contexto previo que desemboca en la narrativa de los años 80 los artículos de Darío Villanueva, «Los marcos de la literatura española (1975-1990). Esbozo de un sistema» (1992: 3-40), por lo que respecta al marco general literario, y el de Santos Sanz Villanueva, «La novela» (1992: 249-284), centrado específicamente en la producción narrativa y las tendencias de la extensísima nómina de autores. Ambos están insertos en la *Historia y crítica de la literatura española*, de Francisco Rico (Barcelona, Crítica, 1992). Considero estos breves trabajos imponderables apoyos para una incursión más detenida en la novela española de la década de los años ochenta, y aun después.

El breve estudio de D. Villanueva empieza recordando que la nueva frontera literaria no queda establecida por la muerte del dictador, sino que en realidad ya venía gestándose desde los años sesenta (Villanueva, 1992: 4), pese a la importancia histórica de la fecha. El autor del artículo refiere, además, y a modo de corolario, una serie de estudios significativos para el período histórico de la posguerra, compilados por Josep Fontana y recogidos en el volumen *España bajo el franquismo* (Barcelona, Crítica, 1986). En esa serie de referencias bibliográficas destaca Villanueva, por su importancia en lo atinente al período 1973-1985, el volumen X de *Historia de España*, de Tuñón de Lara, en el que se trata de forma específica el período 1973-1985, bajo el título de *Transición y democracia* (Villanueva, 1992: 5). Otro estudio referido, con respecto al mismo período, es el de Gérard Imbert, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1992)* (Villanueva: 1992: 5); en este sentido Villanueva hace hincapié en la escasa o nula atención de Imbert a la literatura y sí a otros medios «modelizantes» (Villanueva, 1992: 5) para la sociedad española como el cine, la televisión, la publicidad, la prensa o la radio, acorde con las directrices de la posmodernidad sugeridas por Theodor W. Adorno (Villanueva, 1992: 5-6). Es claro, concluye Villanueva, que España se incorpora culturalmente a Europa y abandona su «secular autismo» (1992: 6) durante los últimos instantes históricos de la dictadura franquista y particularmente a partir de la desaparición del dictador, circunstancia que confirmaron en su momento autores como Gianni Vattimo desde las páginas del *Europeo* en 1989 (Villanueva, 1992: 6). Destaca el autor del artículo, continuando con el aspecto cultural (más sociológico), el ensayo *La industria cultural en España*, publicado en 1976 por José Luis Abellán (Villanueva, 1992: 7), o el de compilación llevado a cabo por José Vidal Beneyto, *España a debate* en 1991 (fecha, por otra parte, de la redacción del artículo de Villanueva a que nos estamos refiriendo).

De todas estas referencias bibliográficas se extrae la conclusión de la importancia de la industria cultural –visión excesivamente materialista frente al idealismo de la literatura y de la palabra escrita, según apunta Villanueva (1992: 7)– como motor del cambio para el breve arco temporal que comentamos y, sobre todo, «el fin de la Dictadura censora» (Villanueva, 1992: 7). Frente o junto a todo ello, se impone el «sistema literario» (1992: 8), que concita un productor (el autor) un mediador (la industria, el editor), un receptor (el lector) y un *recreador* (el crítico, el historiador de la literatura o de la cultura), según establece Villanueva, es decir, «agente que reacciona a la recepción de la obra elaborando otro producto relativo a ella» (1992: 8).

En cuanto a la producción literaria en sí, Villanueva establece el surgimiento conjunto de nuevos escritores que «comparten experiencias y visiones de la realidad» (1992: 8), ya bien distanciadas de los autores precedentes. En este sentido, el crítico habla de «convivencia», más que de «relevo generacional» (1992: 8) y recuerda, precisamente, el rechazo al concepto de *generación* por parte de algunos autores, por «desmerecer la personalidad individual» (1992: 9), pese a que Francisco Ayala, por su parte –recuerda el autor del artículo–, entienda la generación como «uno de los ejes del cambio social» (1992: 9). Lo indudable es, en este sentido, la naturaleza coetánea o simultaneidad cronológica de autores de épocas precedentes (Ballester, Cela, Benet) y los nuevos (Guelbenzu, Mendoza, Mateo Díez), aunque el surgimiento de estos últimos signifique –en parte– el «arrumbamiento, si no de todos los mayores, sí al menos de los que lo son más» (1992: 10), según postulados de algunos críticos. Junto a los nuevos valores, se encuentran –conviviendo generacional o paralelamente– los escritores del «medio siglo, los niños de la guerra»¹²⁴ (1992: 10), esto es: Sueiro, Fernández Santos, Barral, Gil de Biedma, de quienes se ocuparon monográficamente, en su día, las revistas *El Urogallo*, *Ínsula* o *Revista de Occidente* (1992: 10).

Por tanto, Darío Villanueva nos hace ver la simultaneidad generacional o las distintas «comunidades de edad» (1992: 10) coincidentes y convivientes en esta etapa de la transición española, a las que habría que sumar los nacidos después de 1950, según Luis Antonio de Villena (1992: 11), con lo cual la nómina empieza a incrementarse notablemente: Miguel Sánchez Ostiz, Ana Rossetti, Rosa Montero, Javier Marías, Villena, Juaristi, Jesús Ferrero, César Antonio Molina, Justo Navarro, José Carlos Cataño, Paloma Díaz Mas, García Sánchez, Llamazares, Muñoz Molina, etc; lista a la que hay que sumar los escritores exiliados de las generaciones de la guerra, como Alberti, Guillén, Larrea, Madariaga o

¹²⁴ Barrero Pérez (1992) habla también de la importancia de esta generación («La permanencia de la generación intermedia») en medio de la renovación de la novela española en el período 1962-1967/1968: «Junto a la de la generación joven y la de aquella que inicia su labor antes o inmediatamente después de la guerra civil sigue desarrollándose la tarea creadora de ese grupo intermedio nucleado en torno a la década de los 50» (Barrero Pérez, 1992: 306). «Los nombres más significativos del neorrealismo narrativo, que nunca se sintieron tentados por el testimonio social directo, avanzan en la línea de interiorización psicológica. Tanto C. Martín Gaité como J. Fernández Santos y A. M^a Matute se habían visto afectados por el desconcierto que ganó a la novela española durante una buena parte de los años sesenta» (Barrero Pérez, 1992: 306). «Por lo que se refiere a la primera, entre 1963 (*Ritmo lento*) y *Retahílas* (1974) se extiende un largo período de silencio que sirve a la escritora para profundizar en los problemas existenciales que desde el principio de su carrera literaria se habían señalado como prioritarios: la incomunicación y la soledad, la frustración y el desamor son las bases temáticas de ese mundo claustrofóbico en que Martín Gaité encierra a personajes como los de *Fragmentos de interior* (1976)» (Barrero Pérez, 1992: 306). «La renovación del realismo social da sus frutos en estos años, una vez concluido el largo período de reflexión impuesto por *Tiempo de silencio*» (Barrero Pérez, 1992: 307).

María Zambrano, que cierra el proceso de regreso del exilio en 1984 (1992: 11). Son, por tanto, cinco generaciones de escritores (si aceptamos el concepto) o *comunidades de edad* las que se concitan en un período histórico tan breve: la del 36, la del 50, la del 68, la de los exiliados y, la más antigua, la de la generación del 27 (1992: 11).

De entre todas ellas, es la del 68 –la más inconformista– la que protagoniza los diferentes planos (político, económico, universitario y de los *mass media*) de la realidad española del momento, y de la que sobresale de forma significativa Pere Gimferrer, junto a José Miguel Ullán. Escritores de esta generación van a obtener inmediata relevancia mediante la concesión de importantes premios literarios: el Nacional de Narrativa y de la Crítica a Luis Mateo Díez (1987, por *La fuente de la edad* en ambos casos); el Nadal a Juan José Millás (en 1992, por *La soledad era esto*), o el primer premio Carranza a una de las obras objeto de nuestro análisis, *Muchos años después*, de José Antonio Gabriel y Galán, en 1992 (Villanueva, 1992: 12).

En este contexto de convivencia de edad o generacional, Villanueva se plantea precisamente la confrontación en el mismo sentido y la duda de que este hecho constituya, en realidad, el índice de «una cierta debilidad o desinterés intelectual por fijar posiciones estéticas o ideológicas» (1992: 12) en consonancia con el denominado *pensamiento débil* posmoderno de Gianni Vattimo. Junto a ello, nos recuerda los encuentros intergeneracionales en congresos bianuales [sic] celebrados en Canarias (1979-1985) y el reconocimiento a la unidad de la lengua española, aquende y allende el Atlántico, mediante la concesión del Premio Nobel a Cela y Octavio Paz, reconocimiento consolidado por el Premio Cervantes desde 1976 a autores de los ámbitos hispano e hispanoamericano.

Por el contrario, Villanueva advierte de que si en un momento determinado el público español se decantó por los escritores hispanoamericanos (el denominado *boom* de los años sesenta y setenta), ahora (es decir, en torno a la década 1980-1992) prefiere la literatura escrita por autores españoles, no obstante ser el hispanoamericano «el espacio natural de la literatura española» (1992: 13), reforzado editorialmente por la adquisición reciente de editoriales hispanoamericanas por empresas españolas (1992: 13); todo ello desarrollado además por acontecimientos culturales y lingüísticos como el del quinto centenario (1992: 13).

Otro rasgo destacable (que en el caso de la Generación del 27 podría considerarse llamativo) es la confluencia en un mismo individuo, y en el período que nos ocupa, de la condición de creador –novelista, poeta, crítico– y profesor, lo cual «ha dejado ya de ser

anécdota para convertirse en categoría», indica Villanueva (1992: 14), y los ejemplos son, en este sentido, numerosos (Carnero, Talens, Luis Alberto de Cuentas, Marina Mayoral, Sánchez Robayna, Jaime Siles, etc.). Lo más interesante aquí es la superposición de planos: el creador es también receptor, y al contrario, y también recreador (crítico, historiador, investigador), o incluso editor (caso de Carlos Barral o Esther Tusquets). Parece que este «intercambio de roles» es producto de «la sociedad industrial y posmoderna», dentro de un «continuum funcional» (1992: 14).

La siguiente reflexión de Darío Villanueva gira en torno a los aspectos sociolingüísticos, relacionados con Cataluña y Galicia particularmente, y al hecho común de que escritores cuya lengua materna es el catalán, el gallego o el vasco «difunden sus obras originales en la lengua común a toda España» (1992: 15), circunstancia respaldada por los premios nacionales de literatura a escritores como Alfredo Conde en 1986 o Bernardo Atxaga en 1992, aunque este hecho no debe entenderse como un total bilingüismo. En este sentido, Villanueva nos recuerda trabajos que abordan el problema: *El rumor de los desarraigados* (Premio Anagrama de Ensayo, 1985), de Ángel López García, o *Lo que queda de España*, de Jiménez Losantos, reivindicador «de una cultura catalana en castellano» (1992: 16); el mismo problema, pero desde la óptica del novelista Juan Marsé, es tratado en *El amante bilingüe* de forma paródica (1992: 16).

Otro aspecto que se plantea en esta introducción es el del reconocimiento social del escritor, asociado, al mismo tiempo, al número de ejemplares vendidos de una obra determinada. En España, tradicionalmente, el escritor es considerado desde tres ámbitos o perspectivas: como poeta, proyectado hacia una minoría; el de las primeras figuras literarias, que disponen de su público pese a todas las circunstancias; el de los autores prestigiosos, que gozan del «papel institucional que la sociedad les reservaba»; y, por último, el de los escritores populares, los «subliterarios» (1992: 17). Lo que cambia con respecto a la transición es precisamente la ausencia de esos estratos insalvables o difícilmente superables para los propios escritores, y ello en razón del favorecimiento «del trasvase de escritores literarios a prácticas en uno u otro grado identificables con la subliteratura» (1992: 17). Así, la obra literaria sacrifica su naturaleza reveladora o lúdica en favor de los fines efectivos de la industria editorial; es decir, el intelectual pierde capacidad de compromiso, voz propia. Y todo ello, aventura Villanueva, debido a que el nuevo poder no precisa del escritor «como legitimador de nada», precisamente porque el intelectual ha sido sustituido por la influencia de los medios de comunicación de masas, abundando de esta forma en el

concepto de *cultura como espectáculo*, según acuñación de Eduardo Subirats en *La cultura como espectáculo* (Villanueva, 1992: 18).

Por lo que respecta al papel que los agentes de producción industrial literaria ejercen en esta época de la transición, Sanz Villanueva alude al nuevo compromiso de la industria de mercado con la cultura. En este sentido recuerda el trabajo, reciente en esos momentos, de Rafael Conte (utilizado también en nuestra bibliografía), *Una cultura portátil* (1992). La función del mercado sustituye ahora a la censura de décadas anteriores y, particularmente, a la importancia de los premios literarios durante la dictadura «como aparatos de mediación entre autores» (1992: 19); premios que se convierten en meras «estrategias de mercaduría» (1992: 19). Este nuevo contexto hace surgir una nueva figura: el agente literario, mediador y, a la vez, defensor de los intereses del escritor representado por su empresa. El agente literario, en última instancia, ejerce cierta influencia sobre el producto (la obra), particularmente en aspectos temáticos o estilísticos (Villanueva, 1992: 19). Por su parte, el Estado comparte, de algún modo, el mismo papel de mediador que el agente literario, más en lo que respecta al cine o al teatro, pero también en asuntos relacionados con el campo editorial, sobre todo por el traspaso de competencias a las comunidades autónomas, que «han echado sobre sus espaldas grandes responsabilidades editoriales referidas casi en exclusiva a lo «propio» de cada una de ellas» (1992: 19). En este sentido, la desaparición de la Editora Nacional fue significativa (1992: 19), y su vacío se llena, de entre otros modos, con la creación del Centro de las Letras Españolas en 1985, «con el propósito de apoyar y coordinar la ayuda del Estado a todos los agentes mediadores del sistema literario» (1992: 19).

Es interesante señalar, por otra parte, la producción industrial editorial en España, en términos estrictamente numéricos, que se concentra de forma significativa en Madrid y Barcelona. Desde los inicios de los años ochenta, España se erige como la quinta potencia mundial en producción de libros, al menos en número de obras publicadas (los tirajes, en cambio, son reducidos), y, así, en 1989 se publican (y es una cifra mermada con respecto a años anteriores) más de 38.000 títulos (1992: 20). Las obras del campo de las humanidades (incluidas las obras literarias) no obstante, se reducen; por el contrario, aumenta el consumo de la *cultura portátil*, las traducciones (inglés, francés y alemán, sobre todo) y el precio de los libros. En este panorama de mercado, las librerías pasan a representar un papel (antes contribuían al criterio y la información) de meras portadoras de novedades efímeras; los libros desaparecen inmediatamente de los escaparates y pasan a engrosar los to-

mos (que por entonces –1992– ya empezaban a ser digitalizados) del I.S.B.N. La literatura ya no es un producto que perdura, sino que desaparece en poco tiempo; así las cosas, a los nuevos escritores les es difícil hacerse con un público «obra a obra» (1992: 21), tal y como ocurría hasta entonces (pensemos, por poner ejemplos bien conocidos, en Delibes, Cela, etc.). Por lo tanto la cultura se convierte en material fungible y la escritura deja de ser literaria (deja de ser lenguaje, deja de ser esencial) para ponerse al servicio del ocio y en favor de «una poderosa máquina industrial» (1992: 21).

Por último, D. Villanueva se refiere al desarrollo puramente mercantilista de las grandes editoriales que, en su afán de expansión, han sido capaces de absorber a otras (piénsese en el caso de Planeta). Junto a este fenómeno de absorción y expansión, otras editoriales han mantenido su independencia y han resistido el embate; es el caso de Anagrama (entre otras), la cual «ha llevado a patrocinar el poderoso renacer de una novelística española sumamente atractiva para los lectores» (1992: 23).

En lo que atañe al público receptor de la cultura y la literatura en el período que nos ocupa, las opiniones que recuerda Villanueva, procedentes de juicios tan solventes como los de A. Amorós, A. Trapiello o P. Gimferrer, suscitan diferentes puntos de vista. De los cuales el más optimista es el de Amorós, que defiende el cosmopolitismo del lector español (Villanueva, 1992: 24), frente al de Trapiello –editor por entonces–, para quien los lectores de poesía representan en España un número muy reducido: «Editamos quinientos ejemplares porque quinientos son los lectores de poesía en España» (Villanueva, 1992: 24).

La siguiente reflexión incide en la pregunta «¿Quién crea el público [lector] y cómo?». Para Villanueva, el responsable es el Estado, a través del sistema educativo, y el que debe promocionar la expansión del interés por el libro, aunque el territorio que se vislumbra no es alentador en este sentido: «El sistema educativo español, que lleva veinte años [estamos en 1990] en el telar de Penélope, semeja perseguir, si hacemos caso a ciertas directrices, que sus destinatarios acaben alentando, y para siempre, horror hacia la literatura» (1992: 25). Otro factor contrario al desarrollo de este interés viene impuesto precisamente por la tendencia racionalista («tecnocrática y tecnológica») del aprendizaje formal, en aras de la rentabilidad educativa (1992: 26). Y, finalmente, el comentario se centra en la aparición de lo que por entonces supuso el desarrollo doméstico del reproductor de video, sobre el que Soldevilla Durante advertía (aserto pleno de ingenuidad, visto desde la perspectiva de hoy) que *podría dar la puntilla no solamente a la «gran novela», sino tam-*

bién a la subliteratura narrativa (Villanueva, 1992: 26).

Por lo que respecta al concepto de *recreación*, «conjunto de procesos mediante los cuales el receptor de un producto literario los transforma en otro *no literario*» (Villanueva, 1992: 26-27), el autor nos recuerda las numerosas adaptaciones al cine de obras literarias españolas (contemporáneas, la mayoría) como hecho cultural de relevancia y como «característica de esta época cenital» (1992: 27); *Luces de bohemia*, *Bodas de sangre*, *Los santos inocentes*, *Tiempo de silencio* o el *Quijote* son títulos que se encuentran entre esa nutrida nómina de adaptaciones cinematográficas. El autor, en este sentido, reflexiona sobre los diferentes lenguajes del cine o la televisión y la literatura y el efecto que este acomodo entre lenguajes estéticos puede ejercer sobre el lector-espectador.

Otro aspecto de interés está conformado por la crítica de urgencia y su expansión no solo en la prensa escrita, sino también en las revistas literarias, poéticas o culturales. Lo relevante en este caso es «el proceso de desideologización paulatino, que desemboca en un eclecticismo significativo de la posmodernidad» (Villanueva, 1992: 31). Estas publicaciones son multitud; el autor del artículo nos recuerda *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo*, *El Urogallo*, *Quimera* o *Syntaxis*. En este contexto, Villanueva trata el desacuerdo permanente entre creador y crítico (y ejemplo llamativo es el de Gándara, cuyo comentario cita en la página 33) y, también, la diferencia entre crítica académica y crítica pública.

Y, finalmente, el artículo introductorio hace comparecer el concepto de *posmodernidad* en el sentido de que todos los aspectos precedentes son, en realidad, síntoma y corolario de aquella: «Se impone la sospecha de que la mayoría de los rasgos apuntados [...] tienen mucho que ver con el mapa de la posmodernidad que se viene diseñando en los últimos lustros» (Villanueva, 1992: 36), y menciona las traducciones de los numerosos textos canónicos de Lyotard, Finkielkraut o Vattimo en torno al concepto aludido. El cual no gozó en España de un acomodo universal, según los comentarios concitados por Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán en su día, que lo relacionan con el mercado (Umbral) o con «las pesadillas estéticas», según acuña el segundo en un artículo publicado en *El País* el 29 de octubre de 1986 (Villanueva, 1992: 36-37).

En conclusión, y considerando todos los aspectos comentados, la transición supuso para el ámbito cultural hispánico una trayectoria muy definida que, como afirma el autor del artículo, conduce «a la literatura española del carpetovetónico franquismo a un homologable y confuso final de la modernidad» (Villanueva, 1992: 38).

2.1.5.5. Sanz Villanueva, «La novela» (en *Historia y crítica de la literatura española*) (1992).

El siguiente capítulo de interés es el de Santos Sanz Villanueva (recogido en Rico, 1992: 249-284), que se ocupa específicamente de la novela. Sanz Villanueva señala, pese a establecer bibliográficamente la frontera de 1975 como el inicio de una nueva etapa en la cultura y literatura españolas, que el cambio ya se había empezado a producir en la década de los años sesenta (Sanz Villanueva, 1992: 249). Es interesante, además, el propio aserto de que, debido a la cercanía con respecto a la transición (estamos en 1992), y en lo literario, solo cabe «la descripción de la propia creación literaria» (Sanz Villanueva, 1992: 249), y advierte que «no hay un estado crítico establecido ni la mayor parte de los trabajos superan en propósito la presentación provisional» (Sanz Villanueva, 1992: 249).

Antes de iniciar una clasificación de la novela por tendencias o formas, el autor del capítulo realiza un somero recordatorio de trabajos críticos y bibliografía que, hasta la fecha de 1992, aparecieron con el objetivo de establecer juicios críticos sobre la novela del período. Así, nos recuerda el de Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* (1990), o los anuarios que editó Castalia, cuyos capítulos dedicados a la novela están firmados por Santos Sanz Villanueva o Galán Lorés y que recogen la trayectoria de la narrativa española entre 1976 y 1987. Otros trabajos importantes son los que aparecen en *Anales de la narrativa española contemporánea*, bajo las firmas de Villanueva, Conte y Martín-Maestro (Sanz Villanueva, 1992: 250).

Más artículos y panoramas literarios aparecen recogidos en *República de las Letras* (números 18, 19 y 22, en los que se describen las últimas tendencias). Revistas como *Las nuevas letras*, *Ínsula* (números 464-465, 512-513, 525), *Leer*, *Cuenta y razón* han abordado diferentes instancias de la narrativa de los tres lustros aludidos. Dos referencias claves para este período son, además, la de Gonzalo Navajas y su *Teoría y práctica de la novela postmoderna* (Barcelona, Ediciones del Mall, 1987) y la de Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), con *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* (Madrid, Playor, 1988). Finalmente, Sanz Villanueva alude a los tres trabajos de Ángel Basanta: *40 años de novela española*.

Antología 1939-1979 (Madrid, Cincel-Kapelusz, 1979); *Literatura de la posguerra: la narrativa* (Madrid, Cincel, 1981) y *La novela española de nuestra época* (Madrid, Anaya, 1990), y al de Martínez Cachero¹²⁵, fundamental para los años de nuestro contexto, *La novela española entre 1936 y 1969. Historia de una aventura* (Madrid, Castalia, 1973 y 1979) (1992: 250-251)¹²⁶.

De otro lado, Sanz Villanueva se refiere al no demasiado buen momento por el que pasaba la novela en 1975, debido a la inexistencia de obras de interés procedentes de autores nacidos después de la guerra civil, pese a que estos ya se hubiesen consolidado en su ámbito y pese a que la etapa experimental (la de los más jóvenes en sus inicios) había sido superada (Sanz Villanueva, 1992: 251). La publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, no hace cambiar (pese a su rotundo éxito) el panorama, en parte porque, como alude Sanz Villanueva, la sociedad española estaba más interesada en «libros de vago ensayismo sociológico y hasta de puro cotilleo político» (1992: 252) que en obras de ficción.

En realidad, por estas fechas (es decir, mediados de los 70) se estaban gestando novelas que iban a recibir el beneplácito de los lectores, escritas por «autores de semejante edad –casi todos habían sobrepasado algo la treintena– que eran auténticas nuevas revelaciones» (1992: 252). A este respecto, Sanz Villanueva hace ver que el hecho fundamental es la convivencia de varias generaciones –tal y como apuntaba Darío Villanueva (1992: 8)–, una de las cuales es la de los escritores nacidos «entre el año que finaliza la guerra y el medio siglo»; es decir, la denominada por Sanz Villanueva *generación del 68* (Sanz Villanueva, 1992: 253). La nómina es bien nutrida¹²⁷ y en ella se encuentra uno de los autores analizados en este trabajo de tesis, José Antonio Gabriel y Galán. La característica general a todos ellos es que no se sienten vinculados a los «enfrentamientos ideológicos de sus padres» (1992: 253); es cierto que rechazan el franquismo, pero su actitud es netamen-

¹²⁵ El trabajo referido por Sanz Villanueva corresponde, tal y como se apunta, a las ediciones de 1973 y 1979. El profesor Martínez Cachero ha continuado sus trabajos de ampliación sobre novela española hasta concluir en el titulado *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (Madrid, Castalia, 1997).

¹²⁶ Gran parte de los trabajos citados aquí –además de otros muchos ulteriores– nos ha servido de imponderable ayuda y sus referencias completas quedan recogidas en la bibliografía final del presente trabajo de tesis.

¹²⁷ Sanz Villanueva cita a Mariano Antolín Rato, Juan Pedro Aparicio, Félix de Azúa, Juan Cruz, Luis Mateo Díez, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenzu, Manuel Longares, Juan Madrid, Javier Marías, Jorge Martínez Reverte, Marina Mayoral, Eduardo Mendoza, José María Merino, Juan José Millás, Vicente Molina Foix, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, José María Vaz de Soto, Manuel Vázquez Montalbán, Raúl Guerra Garrido Ramón Hernández y Pedro Antonio Urbina (Sanz Villanueva, 1992: 253).

te literaria; y, en este sentido, sus primeras creaciones son contemporáneas a los teóricos franceses de la revista *Tel Quel* y al *boom* hispanoamericano, además de mostrar una evidente decantación por experimentos formales¹²⁸.

Por lo que respecta a esta generación del 68, Sanz Villanueva establece dos momentos: el primero de ellos lo sitúa a finales de los años sesenta y el segundo en torno a 1975. Mientras que el primero se acerca a lo experimental, el segundo se inclina hacia «el gusto por contar» y hacia una «gran pluralidad de líneas narrativas» (Sanz Villanueva, 1992: 253-254), rasgo fundamental en estos escritores, ya que sus concepciones artísticas personales en cuanto a temas y formas tienen poca vinculación entre sí y solo obedecen a la búsqueda «de un proceso de modernización de nuestra novela» (Sanz Villanueva, 1992: 254).

Ese gusto por contar a que acabamos de aludir, y que Sanz Villanueva coloca al lado de la novela negra (1992: 254), tiene su primer referente en Eduardo Mendoza y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), obra que representaba «una vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino [...] que se fundamenta en la narración de una historia» (1992: 254)¹²⁹. En la misma estela del gusto por contar historias se sitúa Luis Mateo Díez, que se ocupa en narrar «la memoria crítica de la vida provinciana» (1992: 255), partiendo de «un realismo tradicional que opera sobre una realidad degradada» (1992: 255)¹³⁰.

En cuanto a la novela negra, S. Villanueva señala como rasgo cultural lo que representa de «rescate para un público culto y con caracteres de prestigio literario» este tipo de obras (1992: 256-257). La novela negra se configura en una doble línea conceptual, la que responde netamente a la etiqueta de *novela negra* y otra cuyo leitmotiv lo aporta la intriga o la investigación (*Visión del ahogado*, de J. J. Millás o *Caronte aguarda*, de F. Savater)

¹²⁸ En este punto, Sanz Villanueva cita a Gonzalo Sobejano y a su estudio *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)* (Madrid, Prensa Española, 1975), en el que acuña el concepto de *novela estructural*. Sobejano establece que el rasgo de este tipo de novelas «es la intención de identificar a la persona por referencia funcional a su contexto social, y a la sociedad toda (no en una de sus clases, sino en su totalidad) por referencia funcional a la persona, o sea, a la parte mínima de esa totalidad». El artículo del que está recogida la cita aparece también en *Novela española contemporánea. 1940-1995* (Sobejano: 2003), concretamente en el titulado «Direcciones de la novela española de posguerra» (9-27).

¹²⁹ Santos Alonso se refiere a la novela de Mendoza como «una obra madura» que «introducía a través de formas variadas elementos oportunos como respuesta al exagerado experimentalismo existente» (Alonso, 1983: 12).

¹³⁰ Otros autores mencionados por Sanz Villanueva, y que colocamos –para no resultar excesivamente áridos– a pie de página, junto con algunas obras representativas, son: Rubén Caba (*Islario*, 1980; *La puerta de marfil*, 1988), Raúl Guerra Garrido (*El año del wolfram*, 1984; *La mar es mala mujer*, 1987) Javier Marías (*El siglo*, 1983; *El hombre sentimental*, 1986), Juan Pedro Aparicio (*El origen del mono y otros relatos*, 1975; *Lo que es del César*, 1981; *El año del francés*, 1986), Antonio Hernández (*Nana para dormir francesas*, 1988; *Volverá a reír la primavera*, 1989) y Jesús Pardo (*Ramas secas del pasado*, 1984; *Cantidades discretas*, 1986) (Sanz Villanueva, 1992: 256).

(Sanz Villanueva, 1992: 257)¹³¹. Entendida como tal (policíaca o criminal) la novela negra ha aportado numerosos narradores, que configuran una nómina muy extensa¹³²; lo esencial aquí es el interés que suscita este subgénero en el sentido de que se le atribuye capacidad «para desvelar las contradicciones de la vida urbana» en el contexto del desarrollismo tecnológico e industrial (Sanz Villanueva, 1992: 258).

Frente a la novela negra surge una tendencia completamente antitética, la denominada *novela culturalista*, «cuyo referente no es la vida cotidiana, sino la misma novela», espacio que sirve de reflexión sobre el propio texto narrativo (es decir, metaficción o metanovela). Luis Goytisolo, con *Antagonía*, es el principal referente de esta tendencia, cuyo rasgo más llamativo es la presencia del protagonista (o voz narrativa principal) escritor. Los títulos representadores de esta línea son *Novela de Andrés Choz* (1976), de José María Merino; *Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina; *Novela del corsé* (1979), de Manuel Longares; *Memoria de aparecidos* (1983), de Antonio Papell o *El hijo adoptivo* (1984), de Álvaro Pombo (Sanz Villanueva, 1992: 259).

Junto a la culturalista, metanovela o novela de metaficción, se halla la novela histórica¹³³, subgénero reiterativo a lo largo de estos años. Los motivos del éxito de este tipo de novelas quizás haya que encontrarlos, en primer lugar, en el de escritores extranjeros como Graves, Yourcenar o Eco, pero también «en una actitud evasiva respecto de los acuciantes problemas de la actualidad» (Sanz Villanueva, 1992: 261). El premio Planeta patrocinó a mediados de los ochenta algunos títulos de novela histórica: *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán, o, como finalista de aquel mismo año, *El mal amor*, de Fernando Fernán Gómez. Los procesos o épocas históricos que han servido de marco a estas novelas van desde la época medieval, hasta la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (*El bobo ilustrado*, 1986) o de Isabel II.¹³⁴ No obstante, dentro de este géne-

¹³¹ Soledad Puértolas (*Queda la noche*, 1989), Manuel Rico (*Mar de octubre*, 1989), José Antonio Millán (*El día intermitente*, 1990) o Juan Luis Cebrián (*La isla del viento*, 1990) son otros autores y obras enmarcados en estos procedimientos de la intriga y la investigación novelesca, métodos que se constituyen «en una especie de característica de la época» (Sanz Villanueva, 1992: 257).

¹³² Deben citarse, al menos, a Pedro Casals, Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Andreu Martín y Jorge Martínez Reverte. El caso más sobresaliente acaso esté representado por Manuel Vázquez Montalbán y su serie del detective Pepe Carvalho (*Yo maté a Kennedy*, 1972; *Tatuaje*, 1974; *La soledad del manager*, 1977; etc.). Montalbán, al margen de este grupo de novelas, abordó la realidad española de posguerra en títulos como *El pianista* (1985), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *Cuarteto* (1988) o *Galíndez* (1990) (Sanz Villanueva, 1992: 258).

¹³³ El mismo Sanz Villanueva señala el contexto histórico como «recurso ocasional» de esta novela, en un autor preocupado «por cuestiones morales y aun sociales de actualidad» (1992: 261). Por su parte, Asís Garrote (1996: 276-282; 283-297) se ocupa de revisar muy resumidamente este subgénero y aporta comentarios a algunas novelas de esta tendencia en los años ochenta.

¹³⁴ Los nombres y títulos son también, en este caso, abundantes; Sanz Villanueva cita a Vallejo Nájera (*Yo*,

ro o subgénero pueden establecerse tendencias: el análisis crítico del pasado (Eduardo Alonso, *El insomnio de una noche de invierno*, 1984); el pasado como materia «de reflexión acerca de algunos peligros del presente y en una defensa de la libertad» (José Esteban, *El himno de Riego*, 1984, y *La España peregrina*, 1988); o «la concepción de la historia como *magistra vitae*» (Andrés Sorel, *Babilonia, la puerta del cielo*, 1990); en otros casos, la novela histórica se convierte en «invención libre» (Raúl Ruiz, *El tirano de Taormina*, 1980; *Sixto VI*, 1981; *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat*, 1984); o en «recreación imaginativa» (Félix de Azúa, *Mansura*, 1984; Paloma Díaz Mas, *El rapto del Santo Grial*, 1984; Pilar Pedraza, *Las joyas de la serpiente*, 1984). Finalmente, el pasado es la excusa para reflexionar «sobre cuestiones genéricas de la naturaleza humana» (Lourdes Ortiz, *Urraca*, 1982), o sobre «el enfrentamiento del poder y el amor» (José Luis Sampedro, *La vieja sirena*, 1990)¹³⁵.

De otro lado, dos tendencias de cierta frecuencia estarían formadas, por una parte, por las novelas testimoniales (las que abordan problemas de la sociedad actual, no muy abundantes¹³⁶), y, por otra, por las narraciones experimentales. Dentro de la primera, hay una línea que viene indicada por una «actitud de reflexión generacional» (Sanz Villanueva, 1992: 264) en autores comprometidos en su día en la lucha antifranquista de finales de los sesenta, sobre la cual intentan reflexionar en sus novelas¹³⁷.

Las experimentales o innovadoras tuvieron su momento en el primer lustro de los

el rey, 1985); Arturo Pérez Reverte (*El húsar*, 1986); Juan van Halen (*Secreta memoria del hermano Leviatán*, 1988); Ricardo de la Cierva (*El triángulo*, 1988). Un caso en cierto modo aparte es el de Jesús Fernández Santos, cuyas novelas situadas en «variados y lejanos marcos temporales [...] se publican antes de que la historia se convierta en moda» (Sanz Villanueva, 1992: 261).

¹³⁵ Todos los entrecuñados proceden del mismo lugar (Sanz Villanueva, 1992: 262). A esta larga lista de novelas históricas habría que añadir las alusivas a la guerra civil, hecho ya desprendido del carácter de conflicto nacional y revestido, en estos casos, de mito. *Beatus ille* (1986), de Muñoz Molina; *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares; *Una historia madrileña* (1988), de Pedro García Montalvo; *Las aguas esmaltadas* (1990), de Manuel Díaz Luis, son ejemplos representativos. No obstante, el tema de la guerra civil está presente en trabajos ensayísticos de Juan Benet (*Qué fue la guerra civil* 1976) y en la serie *Herrumbrosas lanzas*, pese a que «la contienda se presenta en su vertiente técnica, estratégica, militar». En cambio, en el caso de Juan Eduardo Zúñiga (*La tierra será un paraíso*, 1989) el tema de la guerra «vuelve con una postura testimonial y crítica» (Sanz Villanueva, 1992: 263).

¹³⁶ No obstante, hay que destacar a Gregorio Gallego (1916-2007) con *Asalto a la ciudad* (1984) y *Hombres en la cárcel* (1989); a Manuel Andújar (1913-1994), con *Cita de fantasmas* (1984), *La voz y la sangre* (1984) y *Mágica fecha* (1989); Isaac Montero (1936-2008), con *Pájaro en una tormenta* (1984) o *Señales de humo* (1988). Junto a estos autores, hay que mencionar además a Ramón Gil Novales (*La baba del caracol*, 1985) y Andrés Berlanga (*La gazzápira*, 1984) (Sanz Villanueva, 1992: 263-264).

¹³⁷ De nuevo, una nómina extensa, en la que se encuentran: J. J. Armas Marcelo (*Los dioses de sí mismos*, 1989), Félix de Azúa (*Historia de un idiota contada por él mismo*, 1986), José María Conget (*Gaudemus*, 1986, y *Todas las mujeres*, 1989), Domingo Luis Hernández (*El ojo vacío*, 1986), Vicente Molina Foix (*La quincena soviética*, 1988), Antonio Rodríguez Almodóvar (*Variaciones para un saxo*, 1986), Eduardo Mendicutti (*Tiempos mejores*, 1989), Mercedes Soriano (*Historia de no*, 1989), Manuel Rico (*Mar de octubre*, 1989, y *Los fillos de la noche*, 1990) (Sanz Villanueva, 1992: 264).

setenta¹³⁸ y la continuación de esta tendencia durante los años de la transición (por parte de los autores de la generación del 68) es parca. En ese período hay autores que, junto con Espinosa (véase nota 138) deben ser recordados, como es el caso de José Antonio Fortes (1949), con *¡Oh juventud azul divino tesoro!* (1975). Ya en los ochenta, es necesario referir los nombres de J. Daimiel (1952), con *Intolerancia* (1983); Javier Mina con *La ciudad sin ti* (1986); Antonio Enrique (1946), con *La armónica montaña* (1986). En la misma órbita de experimentación, no debemos olvidarnos de Julián Ríos (1941) y su *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983), y su continuación, *Poundemonium* (1986).

Bajo el epígrafe «Otras tendencias», Sanz Villanueva (1992: 267-273) alude a un grupo de escritores con ciertas rasgos comunes o, al menos, que comparten «una cierta coincidencia de planteamientos que afectan a no pocas obras» (1992: 267). Se trata de relatos cuya inclinación hacia el intimismo o la fragmentación permiten afiliarlos a la «narrativa posmoderna» (1992: 267). Son novelas que se alejan de lo colectivo y se decantan por lo íntimo; es decir, aparece en ellas el *yo* de una forma preponderante, «un yo agónico, dubitante, en una permanente situación límite» (1992: 267). Son los casos, por ejemplo, de Juan José Millás¹³⁹ y de José María Merino; narrador, este último, que «cultiva lo que puede llamarse la «puesta en abismo» que conduce a problemas de identidad, al desarrollo del tema del doble o al planteamiento del clásico motivo de la vida es sueño» (Sanz Villanueva, 1992: 267). La tendencia intimista pugna en autores como Félix de Azúa (1944), Juan Cruz (1948), José María Guelbenzu (1944) o Ramón Hernández (1935), autor que refleja en sus novelas «un mundo muy denso, conflictivo y torturado» (Sanz Villanueva, 1992: 268)¹⁴⁰.

¹³⁸ No debe olvidarse al pionero Miguel Espinosa (1926-1982) y su *Escuela de mandarines* (1974), texto que «responde al concepto de novela total que abarca tanto la vida como la cultura y presenta un enfoque muy crítico e implacable de la realidad social y de las esferas del poder» (Sanz Villanueva, 1992: 265). El texto de Espinosa «encarna un primer hito de esa renovación que un año más tarde asumió la mencionada primera obra de Eduardo Mendoza» (1992: 265). El mérito de este autor ha sido destacado por varios críticos, entre ellos Soldevilla Durante o Ramón Jiménez Madrid (*Novelistas murcianos actuales*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982). Las revistas *Quimera* (nº 64, 1987), *El Urogallo* (nº. 59, abril 1991) se ocuparon en su día de análisis en torno a la obra del malogrado escritor, del cual se publicaron tras su muerte *La tribada confusa* (1984) y *La fea burguesía* (1990) (Sanz Villanueva, 1992: 266).

¹³⁹ Por la proyección de este autor, particularmente en la década de los ochenta (y aun después, hasta la actualidad), es digno de mención el trabajo que Gonzalo Sobejano dedicó a sus cinco primeras novelas, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza* (Alfaguara, 1995). Antes, este crítico había publicado un artículo con el mismo título (Vid. Landeira, Ricardo y González del Valle, Luis (eds.), 1987: 195-215) en el que se refería a la relación de los planteamientos narrativos de J. J. Millás con los de Álvaro Pombo, José María Guelbenzu o Javier Marías, autores todos ellos que «se distinguen por implantar lo representado (lo inventado) en una atmósfera de sueño» (Sobejano, 1987: 197).

¹⁴⁰ Nos encontramos en pleno territorio de la narrativa de los años ochenta en España. La nómina de autores se extiende y prosigue en adelante de forma cuasi inabarcable. No obstante, no se puede dejar de mencio-

El intimismo o «los desequilibrios íntimos» (Sanz Villanueva, 1992: 269) aparecen también en Adelaida García Morales (1945-2014), Rafael Sender (1950), Jorge Bonells (1951) o José María Riera de Leyva (1934). Unida al intimismo se desarrolla otra tendencia de componentes líricos, más expresiva, «con una generalizada preocupación por el estilo», en autores como José María Álvarez, José Carlos Cataño, Antonio Colinas, Antonio Hernández, Julio Llamazares, Justo Navarro, Ana Rosetti o Andrés Trapiello (Sanz Villanueva, 1992: 270). En una línea paralela, lo amoroso y lo neorromántico (S. Villanueva, 1992: 270) se concitan en Jesús Ferrero (1952), con *Bélver Yin* (1982), *Opium*, (1986) o *Lady Pepa* (1988) y Javier García Sánchez (1955), con *La dama del viento sur* (1985). Un interesante narrador, de «una inventiva de raíz onírica, de corte experimental y humorística» (Sanz Villanueva, 1992: 271) es Javier Tomeo, de extensísima obra¹⁴¹.

En fin, es también habitual durante la década de los ochenta «un tipo de relato que muestras su preferencia por la breve extensión», en el contexto de lo que se ha dado en llamar lo *light*; Enrique Vila Matas y su *Historia abreviada de la literatura portátil* sería un buen ejemplo de ello¹⁴² (Sanz Villanueva, 1992: 271).

De otro lado, una parte de la nómina de novelas publicadas a partir de 1975 está escrita por periodistas; recordemos a Manuel Vicent y a Francisco Umbral. En estos casos, las tendencias o las formas de abordar la narración son diversas y «en ellos podemos encontrar desde el lirismo hasta el testimonialismo más extremados» (Sanz Villanueva, 1992: 271). Un ejemplo particular de la mezcla de periodismo y literatura es Javier Martínez Reverte (1944), con obras como *Los dioses debajo de la lluvia* (1986) y *El aroma del copal* (1989), en las que se narra el «ambiente revolucionario u opresivo de unos países hispanoamericanos en un tono que los aproxima a una estremecedora crónica» (Sanz Villanueva, 1992: 272).

El artículo de Sanz Villanueva concluye, por una parte, con referencias a la literatura escrita por mujeres (1992: 272-273) y, por otra, a los últimos novelistas (1992: 273-

nar a Pedro Antonio Urbina (1936), escritor de «inhabituales preocupaciones espiritualistas» (Sobejano, 1992: 268); Marina Mayoral (1942), escritora en el «orbe de introspecciones», pero que deja espacio a «lo imaginativo» (Sobejano, 1992: 268); Soledad Puértolas (1947), que se decanta por la «exploración de las incertidumbres personales» (Sobejano, 1992: 268); Vicente Molina Foix (1946), cuya trayectoria de preocupaciones narrativas y temáticas se extiende desde culturalismo inicial a los aspectos generacionales (Sobejano, 1992: 269); o Juan Oleza (1946), autor de intereses que se desarrollan entre lo mítico, lo subjetivo y la «reflexión crítica de los tiempos actuales» (Sobejano, 1992: 269); entre otros.

¹⁴¹ Recordemos *Amado monstruo* (1985), *Preparativos de viaje* (1986), *Historias mínimas* (1988), *El cazador de leones* (1989), *La ciudad de las palomas* (1990).

¹⁴² Autor de obra también muy extensa, es interesante su trilogía metaliteraria formada por *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005).

280). En cuanto a la primera, nos recuerda la atención crítica que esta literatura ha suscitado hasta la fecha, particularmente en el sentido de si cabe hablar de rasgos distintivos propios, es decir, «si existe algún carácter específico» en su literatura (1992: 272), cuestión esta abordada por Biruté Ciplijauskaitė (*La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Anthropos, 1988); si bien, en este aspecto, Sanz Villanueva destaca que «no es habitual una preocupación por temas específicamente femeninos», ni siquiera feministas (1992: 272), aunque este matiz sí se advierta, en cambio, en una autora como Rosa Montero. La cuestión de marras se trata también en *Anales de la literatura española contemporánea* (XII, 1-2, 1987), número en el que se analiza la obra particular de Rosa Montero, Esther Tusquets y Carme Riera (Sanz Villanueva, 1992: 273).

Por lo que respecta a los últimos novelistas (es decir, los pertenecientes a una teórica generación posterior a la del 68), muchos de ellos ya referidos antes (y entre los cuales se cita a Luis Landero, no así –acaso por olvido– a José Antonio Gabriel y Galán, a quien se menciona no obstante en diversas páginas de la *Historia y crítica de la literatura española*), los rasgos que indica son muy generales: «Son escritores más jóvenes que los precedentes y su fecha de nacimiento se sitúa a partir de 1950¹⁴³. En bastantes casos, la publicación de su primera novela se produce con extraordinaria precocidad, en una inusual juventud»; y, lo que es más importante, su actitud ante la novela y la creación se basa en «la perspectiva por completo personal» (Sanz Villanueva, 1992: 273), lo que hace imposible una epistemología organizada con respecto a esta nueva fase de nuestra narrativa¹⁴⁴.

¹⁴³ Se refiere Villanueva a un primer bloque de escritores. De los autores objeto de este trabajo de tesis, José Antonio Gabriel y Galán, nació en 1940, lo que lo situaría en el grupo de la GENERACIÓN DEL 68, pero su producción narrativa se inicia (al menos editorialmente) y se desarrolla plenamente en los años 80: *Punto de referencia* (1981), *La memoria cautiva* (1981), *A salto de mata* (1983), *El bobo ilustrado* (1986), *Muchos años después* (1992). Por su parte, Luis Landero nace 1948, pero no publica su primera novela hasta 1989, y el resto, obviamente, en los años 90, lo cual permitiría situarlo en el grupo de los nacidos a partir de 1950. De estas cuestiones se tratará en su lugar.

¹⁴⁴ A este último grupo pertenecería el nunca mencionado Alonso Guerrero (1962), junto con Almudena Grandes, Ignacio Martínez de Pisón, Francisco J. Satué, entre otros muchos narradores cuyos nombres, más un breve comentario, proporciona Sanz Villanueva (1992: 273-280).

2.1.5.6. María Dolores de Asís Garrote y la *Última hora de la novela en España* (1996).

El trabajo de María Dolores de Asís Garrote es acaso el más completo, junto con el de José María Martínez Cachero, de los estudios publicados en España acerca de la novela española a partir del realismo social. Con respecto a los años ochenta, la autora expresa dos intenciones con su trabajo:

- el estudio de las tendencias en alza en este periodo, en lo que aportan a la evolución de las formas y contenidos literarios, en su vinculación con otras etapas históricas, y en la aportación original que suponen;
- el tratamiento de la actualidad literaria, a través de la presentación de los autores más consolidados de la generación de «novelistas jóvenes». A todo esto se añade el seguimiento de temas y narradores del período anterior (Asís Garrote, 1996: 21).

Para nuestro objeto, son de especial interés los epígrafes que forman la tercera parte¹⁴⁵ de su estudio, «Las dos últimas décadas de la narrativa (1970-1991)», dedicados a la narrativa española a partir de la publicación de *La saga/fuga de J. B.* Dentro de este apartado, los epígrafes que nos interesan son los que tratan la novela española a partir del año 1980; esto es: «Test a la narrativa del año 1980, desde el Premio Planeta y finalista. La aventura en alza» (Asís Garrote, 1996: 230-236); «José María Guelbenzu y José Manuel Caballero Bonald» (Asís Garrote, 1996: 244-248); «Panorámica del año literario 1981» (Asís Garrote, 1996: 249-260); «Novela joven en España en 1982» (Asís Garrote, 1996: 268-275); «Giro y actualidad de la novela histórica» (Asís Garrote, 1996: 276-297); «Éxitos de lectura en 1982 y otras obras que no figuran en ellos» (Asís Garrote, 1996: 303-313); «Tendencias literarias de última hora» (Asís Garrote, 1996: 339-372); «Últimos narradores» (Asís Garrote, 1996: 372-426); «La novela en los años 90» (Asís Garrote, 1996: 427-472).

En primer lugar, y por lo que respecta a *La saga/fuga*, Asís Garrote recuerda el alcance de esta novela en dos sentidos: la «crítica a la novela experimental» y «el triunfo de la fantasía en las letras españolas» (Asís Garrote, 1996: 184), claves que se aposentán en

¹⁴⁵ La propia autora explica que la primera parte de su trabajo «debe considerarse como introductoria, ya que se refiere a la tendencia predominante de la década anterior» (Asís Garrote, 1996: 20).

procedimientos relacionados con el símbolo y el mito en la medida en que ambos se proyectan en la realidad (1996: 188).

En cuanto a la novela a partir de 1980, la autora del estudio comienza proponiendo un apretado resumen, aunque ilustrativo, por lo que de coincidente tiene con respecto al panorama de la trayectoria de la narrativa durante la transición y de los últimos años de la novela en España aducido por el resto de críticos aludidos en este trabajo; resumen que indica lo siguiente:

El retorno al realismo, la afición por los temas históricos o el recrear mediante la fantasía tiempos y hechos pasados, construir el relato sobre acontecimientos recientes desde una documentación, al estilo de los métodos del buen reportaje periodístico o cinematográfico, la actualidad de la novela de intriga y de aventura son tendencias de la narrativa cuando entra en la década de los ochenta (Asís Garrote, 1996: 230).

Esta perspectiva se ilustra, según la autora del estudio, con *Volaverunt*, premio Planeta del año 1980, novela que demuestra su interés en el plano estructural y por el valor del mito (Asís Garrote, 1996: 231).

Junto a *Volaverunt*, la «extraña novela de Benet» (Asís Garrote, 1996: 232), *El aire de un crimen*, finalista el mismo año, recupera –según la tendencia del momento– los procedimientos realistas, la intriga y el costumbrismo (Asís Garrote, 1996: 232), con lo que la lectura se coloca al nivel del lector poco informado y del público amplio. El nuevo interés por la aventura (tal y como indica S. Alonso [1983: 116-124]) aparece también en *El Comercio de Estambul*, de Alfonso Grosso, novela con la que su autor, según Asís Garrote «se suma al auge que experimenta la novela de aventuras en toda Europa»¹⁴⁶ (Asís Garrote, 1996: 234-235).

En el epígrafe dedicado a José María Guelbenzu, se destaca su novela recién publicada por entonces, *El río de la luna*. Para Asís Garrote, el interés de este texto narrativo radica, por una parte, la superación de la experimentación de la primera etapa del autor; pero, además, aporta «un amplio margen de ambigüedad y de mito (...) con respecto a la interpretación del enigma de la existencia humana» (Asís Garrote, 1996: 245). Por lo que

¹⁴⁶ Asís Garrote, no obstante, añade que esta vuelta de Alfonso Grosso a la novela de aventuras «se emprende desde metas conseguidas a través de los siglos por la novela y en una situación, la de la época contemporánea, que (...) ahora busca (...) un camino de evasión y divertimento ante la imposibilidad (...) de dar un mínimo de coherencia a la crisis actual de valores o pretende (...) reconciliarse con un amplio público lector del que se había alejado, al introducirse en los difíciles caminos de la experimentación técnica y del lenguaje» (Asís Garrote, 1996: 235).

respecta a la ya mencionada *vuelta al relato tradicional*, en el caso de *El esperado*, del mismo autor, tal regreso se efectúa mediante fórmulas «recorridas por la sensibilidad de la hora actual de la narrativa y por el conocimiento de lo que se entiende por la evolución del género» (Asís Garrote, 1996: 245-246).

El año 1981 está señalado en este caso por la publicación de *La isla de los jacintos cortados*, de Torrente Ballester; *Teoría del conocimiento*, de Luis Goytisolo y *El río de la luna*, a la que ya nos hemos referido (Asís Garrote, 1996: 249); textos (los dos primeros) cuyas claves son, respectivamente, lo fantástico y lo *metafictivo* o lo *escriptivo*, según la terminología de Gonzalo Sobejano (2003: 171), al convertir «en materia novelística su experiencia [la del propio autor] y las mismas artes de la escritura y la lectura, en un intento de aunar identidad personal y creación artística» (Asís Garrote, 1996: 249)¹⁴⁷.

El epígrafe «Novela joven en España en 1982» se ocupa de una serie de textos narrativos cuyas claves interpretativas son el mito, el lenguaje y la técnica (Asís Garrote, 1996: 268): *El caldero de oro* (1981), de José María Merino, a la que siguen *Cuentos del reino secreto* (1982), novela de similares obsesiones y procedimientos con respecto a la primera. José María Merino debe ser señalado como uno de los autores en los que la vuelta a la narratividad se enriquece mediante procedimientos fantásticos y la recurrencia a la memoria y al sueño, además de los escriptivos, según él mismo señala¹⁴⁸ (Asís Garrote, 1996: 270).

En una tendencia muy distinta, Asís Garrote señala *Arcadia*, de Ignacio Gómez de Liaño, «obra concebida a la manera de la novela bizantina clásica» (1996: 272), o la obra de Juan Pedro Aparicio, que encuadra en «el escarnio, la ciencia ficción, el humor y el puro divertimento» (1996: 273), y del que la crítica señala específicamente *Lo que es del César*, por lo que de interés posee al referirse a «los últimos años de nuestra historia» (Asís Garrote, 1996: 273).

Asís Garrote se refiere también brevemente al resurgimiento de la novela poemáti-

¹⁴⁷ Nos estamos refiriendo a autores que, en una u otra medida, se mantienen en alguna de las líneas señaladas para la novela de la transición o sus márgenes; obviamente hay muchos más a los que nos vemos obligados solo a aludir sucintamente: Jorge Semprún y sus *novelas de la memoria*, Francisco García Pavón y narradores jóvenes en aquella época: Gonzalo Torrente Malvido, Juan José Millás, Félix de Azúa y José Antonio García Blázquez, o a las escritoras Rosa Chacel, Montserrat Roig, Rosa Montero, Ana María Moix, Marina Mayoral, Esther Tusquets o Carme Riera (Asís Garrote, 1996: 256-258), a los que aludimos en uno u otro sentido y en mayor o menor grado en las páginas de este trabajo.

¹⁴⁸ Por el interés literario de este autor con respecto a la narrativa española más novedosa, es necesario recordar lo que él mismo considera las claves de su escritura: la identidad, el tema del doble, la metamorfosis, la relación entre el creador y su obra o lo metanovelístico (Asís Garrote, 1996: 270).

ca –retorno al subjetivismo, la memoria y el recuerdo– con la publicación (Premio Ateneo de Valladolid) del *Soliloquio* (1981), texto del extremeño José María Bermejo (Asís Garrote, 1996: 275).

En el apartado «Giro y actualidad de la novela histórica», Asís Garrote relaciona (como otros críticos) el auge de este tipo de narraciones con la recuperación de la narrativa, del *romance* y del gusto por la aventura, aspectos en los que colaboran el «viaje de la imaginación a otros tiempos» y la «recreación de personajes»¹⁴⁹ (Asís Garrote, 1996: 276); en ambos casos la novela histórica intenta proporcionar «nuevas lecturas de épocas y personajes históricos, en los que se reflejan interrogantes del hombre actual» (1996: 276). Los títulos, en este sentido, son numerosos¹⁵⁰.

Manuel García Viñó, pese a no ser autor del gusto de ningún crítico –o al menos de muy pocos–, es referido por Asís Garrote en el epígrafe «Éxitos de lectura en 1982 y otras obras que no figuran entre ellos», a partir de su novela *Polución*, texto que «se halla en la línea de trascender la realidad, objetivo que su autor siempre ha deseado para el género»¹⁵¹ (Asís Garrote, 1996: 305-306). La siguiente novela comentada como referente importante para ese año es *Un espacio erótico*, de Marta Portal, texto también escritivo a tenor del tratamiento del «proceso creador, acometido desde la vertiente experiencial –es decir no estructural, como subraya Asís Garrote– de la escritora» (1996: 306).

De las novelas que «reviven el 36» (Asís Garrote, 1996: 308), la autora del estudio señala *Mazurca para dos muertos*, de Cela; *Herrumbrosas lanzas*, de Benet; *La guerra del*

¹⁴⁹ En un esquema apretado de los rasgos de la novela histórica, Asís Garrote cita el artículo de Darío Villanueva (1987: 36-37) para *Letras españolas 1976-1986*, y se refiere a la reconstrucción del pasado, la fabulación, la proyección trascendente del pasado y el aprovechamiento de la distancia del tiempo para el ejercicio de estilo, a las que añade las conocidas «funciones que a la historia le atribuía Cicerón»: historia como testigo del tiempo, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida y conocimiento de la antigüedad (Asís Garrote, 1996: 281).

¹⁵⁰ Además de realizar una revisión diacrónica de la novela histórica (1996: 276-281), Asís Garrote menciona *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977) y *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980), de Carlos Rojas; *Urraca*, de Lourdes Ortiz (1981); *Extramuros* (1979), de Jesús Fernández Santos; *El arzobispo pirata* (1982), de Tomás Salvador y *Nuestra virgen de los mártires* (1983), de Terenci Moix (1996: 281-282). La autora del estudio pone atención, en primer lugar, a *Cabrera*, de Jesús Fernández Santos y a *El arzobispo pirata*, de Tomás Salvador; en segundo lugar se ocupa de *Urraca*, de Lourdes Ortiz; *El embajador* y *La desatada historia del caballero Palmaverde* (1991), de Antonio Prieto; *No digas que fue un sueño* (1986), de Terenci Moix y *Un sepulcro en el cielo* (1987), de Vintila Horia, escritor rumano afincado en España (Asís Garrote, 1996: 282-297).

¹⁵¹ Novedosa o experimental, la novela «se presenta estructurada en secuencias, referidas a tiempos discontinuos, donde los saltos atrás alternan con el momento de la escritura» (Asís Garrote, 1996: 306). Quizás lo interesante sea, tal como anota la profesora Garrote, que «el mundo denotado pertenece a un tipo de realismo en el que personajes y objetos reconstruyen, por vía simbólica, la parábola de nuestro tiempo» (1996: 306).

general Escobar, de José Luis Olaizola. El tema de la guerra civil española ya fue, en primer lugar, aludido en el estudio de Santos Alonso (1983: 23, 25) como motivo temático en novelas de la transición y en el artículo de Darío Villanueva (1987: 46, 49); no obstante, Asís Garrote nos recuerda los trabajos de Gonzalo Sobejano a este respecto¹⁵², y para el año 1983 indica obras publicadas que siguen el punto de vista –según Sobejano– de los *intérpretes* (Asís Garrote, 1996: 309), es decir, de los escritores que no vivieron la guerra, pero que están interesados en el hecho histórico, revisándolo, reinterpretándolo, matizándolo, etc., desde una cierta distancia cronológica, lo cual hace poner en funcionamiento los mecanismos de la ficción junto a la veracidad histórica¹⁵³. En este sentido ya han sido comentadas *Mazurca para dos muertos* (Villanueva, 1987: 50; Sobejano, 2003: 173) y *Herrumbrosas lanzas* (Villanueva, 1987: 50; Sanz Villanueva, 1992: 263). Otro caso de esta misma línea narrativa lo constituye *La guerra del general Escobar*, sobre la que Asís Garrote critica ciertos errores de planteamiento narrativo (1996: 313).

Consciente de que «la ciencia de la literatura no se presta a hacer ciencia-ficción», y, por tanto, de que no se tiene la suficiente perspectiva histórica para establecer juicios suficientemente sólidos con respecto a la narrativa española de los últimos quince años (Asís Garrote, 1996: 339), la autora del estudio nos ofrece una revisión de la narrativa española hasta el final de la década de los ochenta (1975-1989). Considera que no ha habido, en este período, «ninguna revelación digna de reseñar como indicio de un original renacimiento» (Asís Garrote, 1996: 339). Es cierto que los novelistas consagrados de generaciones anteriores siguieron publicando buenos textos, escritos muchas veces al rebufo de la estética del momento (Asís Garrote, 1996: 339); y es un período que ha servido, también, para la reafirmación literaria de otros y otras novelistas (Asís Garrote, 1996: 339). Lo significativo, no obstante, es que el cambio en la narrativa hispánica se operó –para la autora del estudio– a partir de 1972, con la publicación de *La saga/fuga de J. B.*, de Torrente Ballester; ya se ha expresado en diversos lugares que gracias a esta novela la narrativa española «regresa a la fantasía y a la acción», del mismo modo que la europea, lo cual nos hace situarnos en el territorio de la posmodernidad: se ha abandonado la experimentación y los escritores que fueron los artífices en este sentido han cambiado su escritura en favor de un

¹⁵² *Novela española de nuestro tiempo* (1975); hay una nueva edición en Mare Nostrum Comunicación (2005), y el artículo «La novela española de la guerra civil» (*Ínsula*, 1971).

¹⁵³ En *Herrumbrosas lanzas*, «el libro reconstruye por vía de metáfora la guerra civil imaginariamente representada en Región», para lo cual el autor *ficcionaliza* el realismo con el que trata la historia y el propio narrador (Asís Garrote, 1996: 311).

acercamiento al lector. En este sentido, la autora del estudio proporciona un esquema muy general del panorama narrativo en España, en función de las tendencias: novela fantástica¹⁵⁴, novela ahistórica [sic]¹⁵⁵, novela de intriga y aventuras, novela poemática¹⁵⁶, novela de metaficción¹⁵⁷, novela autobiográfica o de memorias y novela testimonio (crónica o reportaje) (Asís Garrote, 1996: 340).

La profesora Garrote comenta, además, la novela *Bélver Yin* (por cierto que escribe *Belber* la mayoría de las veces y no *Bélver*, acaso por error tipográfico) de Jesús Ferrero, en el sentido de ser un texto que contiene presupuestos de novela fantástica y algunos rasgos de posmodernidad. El éxito de crítica que la novela obtuvo en su momento no sirven, no obstante, para contrarrestar la opinión de la profesora Garrote, quien considera que tales presupuestos, centrados en rasgos del cómic, lo cinematográfico y el erotismo, no rompen con lo anterior sino que tan solo aportan «ironía y amenidad» sobre caminos ya holla-

¹⁵⁴ Es interesante la breve anotación histórico-crítica que expone la autora con respecto a esta *actitud* narrativa. Para Asís Garrote, la novela fantástica en España es consecuencia del influjo de la novela del *boom* hispanoamericano, pero también hay antecedentes en Álvaro Cunqueiro con sus *Crónicas de Sochantre*, de 1959, o el propio Torrente Ballester, con *La princesa durmiente va a la escuela*, novela escrita en los años cincuenta, pero no publicada hasta 1983 (Asís Garrote, 1996: 341).

¹⁵⁵ Si el término *ahistórica* es correcto y no se trata de un error tipográfico, pese a que no lo utiliza la autora en las páginas aludidas de su estudio (1996: 276-296), debemos entender que se refiere a la unión del componente *romancesco* en las novelas de este subgénero con el componente *verídico* que presentan; es decir, de la fusión de lo constatable históricamente con lo imaginativo, lo cual reviste a este tipo de textos de un carácter *acientífico*.

¹⁵⁶ Sobre novela poema, novela poética y novela poemática trata Sobejano (2003), como ya se ha visto. No obstante, Asís Garrote parafrasea (y copia literalmente) estos conceptos, y habla de subgénero para la novela poemática: «Este subgénero [sic] cubre un amplio campo de la producción narrativa actual. Se habla de novela poemática y no de novela poética, pues cualquier novela, aun si sus datos pertenecen a la realidad histórica, es poética en cuanto presupone la imaginación del artífice que finge la historia con un fin estético. Tampoco se trata de novela lírica, que sería sólo la variante más subjetivista e imaginativo-musical. Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia. A este modelo obedecen una parte de la producción novelística contemporánea» (...). [Alusión a Ricardo Gullón y *La novela lírica*] «Nuestro siglo, marcado por el signo existencial, tenía que acentuar en la narrativa aquellos elementos, como la subjetivación, la penetración psicológica, la voz lírica, la interiorización, la expresión mítica, etc., que sirven de vehículos al arte para la manifestación de la vida personal, sus misterios, sus expectativas o sus conflictos. No es extraño que haya surgido una *novela de la condición humana*; denominación que hace explícito el significado de nuestro siglo. Estudios como el de Dorrit Cohn, en cargados de analizar las formas narrativas en las que se traduce esta indagación sobre la existencia, han sido esclarecedores de las virtualidades del discurso literario en nuestros días» (Asís Garrote, 1996: 353-354). «En este sentido, procedimientos como la primera persona narrativa, el monólogo interior, la expresión del *fluir* de las emociones y sensaciones relacionando el ser y el estar en el mundo, la utilización del mundo de los mitos como reveladores de sus misterios, la acentuación del lenguaje poético, con lo que de insinuación y evocación éste lleva consigo, son ordinariamente los utilizados por la novela poemática. Y junto a los procedimientos habría que enumerar también los núcleos de significación especialmente presentes: acentuación de la sensación del paso del tiempo, de la problemática existencial: el amor, la muerte, la vejez, la supervivencia, la intensificación del instante, la presencia de lo autobiográfico, la memoria como perennización y conciencia de lo vivido, etc.» (Asís Garrote, 1996: 354).

¹⁵⁷ Asís Garrote recurre para este concepto a Patricia Waugh y a Sobejano; también, para *Fragments de Apocalipsis*, al artículo «La novela» de Darío Villanueva (1987) en *Letras españolas*.

dos por la narrativa (1996: 342-343).

En cuanto a la novela de intriga y de aventuras (tratadas también por Santos Alonso) se aportan muchos títulos¹⁵⁸, pero lo más significativo es el juicio que emite Asís Garrote, mediante el que establece que es una tendencia que regresa a los orígenes del género, al tiempo que da lugar a distintos subgéneros, conformados en función de la aventura más la intriga, o el género policíaco (1996: 345).

En cuanto a la novela autobiográfica o de memorias, epígrafe en el que también incluye los libros de memorias en el sentido estricto (de Juan Goytisolo, Alberti, Carlos Barral o Castellet), la profesora Asís Garrote presente una breve revisión del origen y espíritu que atañe a este tipo de narrativa. Para la autora del estudio las novelas de memorias o los libros de memorias en general parten, en primer lugar, de una abundante casuística en el siglo XX relacionada con lo autobiográfico, tanto en España como en Europa, debido el rasgo individualista que distingue a nuestra cultura, en la cual existen notables antiguos ejemplos de raíz religiosa (San Agustín o Santa Teresa), y otros de origen secular y más individualista (como el caso de Rousseau), hasta llegar a los románticos. Junto a ello, Asís Garrote apunta otros posibles orígenes:

Necesidad de justificación, de determinar la verdad, de corregir, rectificar o desmentir las alegaciones engañosas (...), o el deseo de la apología bajo la capa de ofrecer al lector con la autobiografía alguna utilidad (...), recuperar o mejor aún resucitar el tiempo perdido, en tentativas desesperadas de vencer a la muerte o encontrar sentido a la existencia, mediante el recorrido de un itinerario, que (...) demuestra que la identidad permanece intacta. A todo esto hay que añadir que hoy se asiste a la formación de un nuevo mito de la escritura, entendida como refugio y seguridad ante la angustia y el aislamiento del momento presente (Asís Garrote, 1996: 358).

Por otra parte, se llama la atención entre la difícil delimitación de géneros (por una parte memorias y autobiografía y, por otra, crónica y diario íntimo) y de la necesidad de enfocar diferencias y límites mediante su estudio detenido (Asís Garrote, 1996: 358-359). Además, alude a Gonzalo Sobejano para matizar sobre la literatura autobiográfica, autor

¹⁵⁸ La nómina es fatigosa (1996: 345), pero añade finalmente varias novelas, una de Gonzalo Suárez, *La reina roja* (1981), otra de Fernando Savater, *Caronte aguarda* (1981) y, finalmente, *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galá. A estos les siguen un nombre desconocido, J. Guillermo García Valdecasas, premio Café Iruña en 1985 con *El huésped del rector*; Soledad Puértolas, con *El bandido doblemente armado*, Juan José Millás con *Visión del ahogado* y *El desorden de tu nombre*, y Javier Marías (Asís Garrote, 1996: 346, 351-353).

que habla de «género memorias» y considera que a partir de 1975, con la muerte de Franco, se estimula esta forma literaria (Asís Garrote, 1996: 368). De tal modo, los autores que se concitan en esta parte de su estudio pertenecen a diversos campos de la literatura: a la novela (Juan Goytisolo, *Coto vedado*, 1985; *En los reinos de taifa*, 1986), a la poesía (Rafael Alberti, que publica su segundo volumen de *La arboleda perdida* en 1987; Carlos Barral, *Años de penitencia*, 1975; *Los años sin excusa*, 1978; *Cuando las horas veloces*, 1988) o a la crítica literaria (José María Castellet, *Los escenarios de la memoria*, 1988) (Asís Garrote, 1996: 359-369).

Finalmente, bajo el epígrafe «La novela testimonio, o crónica o reportaje» (Asís Garrote, 1996: 369-372) se pone de relieve (como ya apuntaban Santos Alonso y Darío Villanueva) la influencia del periodismo en la narrativa contemporánea, que da lugar a una mezcla de narración y reportaje (es el caso de *Las linotipias del miedo*, 1977, de Alfonso S. Palomares). Por otra parte, influyen también las técnicas de la redacción de noticias (Alfonso Grosso y *El accidente*, 1981) y los temas inmediatamente actuales (*Lectura insólita de El capital*, 1977, de Raúl Guerra Garrido; *Y Dios en la última playa*, 1981, de Cristóbal Zaragoza, por ejemplo). Además, tal y como comentaba Santos Alonso, la guerra civil aparece, bien como tema directo, bien como pretexto; los títulos en este caso son numerosos, pero Asís Garrote cita *Días de llamas* (1979), de José María Pérez Prat (Juan Iturralde); *Las últimas banderas* (1977), de Ángel María de Lera; o *Conversaciones sobre la guerra* (1978) y *Eran los días largos* (1982), de José Asenjo Sedano (Asís Garrote, 1996: 370).

El contenido del último epígrafe de *Última hora de la novela en España* se refiere, por una parte, al panorama crítico e histórico sobre novela española desde 1975/1976 hasta 1990 y, por otra, al comentario de la obra de una no breve selección escritores de este período¹⁵⁹ (Asís Garrote, 1996: 373-426). En el primer caso, María Dolores de Asís Garrote recuerda los precedentes en este sentido, como los artículos aparecidos en el número 464-4654 de la revista *Ínsula*, además del número monográfico de *Revista de Occidente* (98-99), aparecido en 1989, sobre novela contemporánea española, o el número monográfico de *El Urogallo* en junio de 1988, sobre la *generación del 68* (Asís Garrote, 1996: 373-374). Todos ellos son de significativo valor bibliográfico para el presente trabajo de tesis y

¹⁵⁹ Los nombres son ya reiterativos a lo largo de estas páginas, lo cual nos lleva a obviarlos. Entre ellos están José Antonio Gabriel y Galán (1996: 392-393) y Luis Landero (1996: 423-425). No menciona (como es habitual entre los críticos) a Alonso Guerrero.

son comentados y utilizados en su lugar, por lo que evitamos aquí ir más allá de esta so-
mera alusión.

2.1.5.7. José María Martínez Cachero y la aventura de la novela (1997). 1978: el desencanto y sus márgenes.

Martínez Cachero se refiere, como otros críticos, a las expectativas que, tras la llegada de la democracia (1978, año, por lo demás, del que se comenta su panorama cultural mediante los juicios críticos recogidos de varios lugares de ese período) se crearon en torno a posibles novelas no publicadas durante la dictadura, por el efecto –sobre todo– de la censura política (Martínez Cachero, 1997: 381-382) y recuerda la idea de *pesimismo y desencanto* (común a una tendencia espiritual de al menos cierto sector de la novela de finales de los setenta y principios de los ochenta) predominante en el congreso sobre «La cultura durante y después del franquismo», celebrado en la Universidad de Palermo (Martínez Cachero, 1997: 382). Todo parece indicar que el sentimiento de desencanto (político, social, literario) se hizo común, y así lo atestiguaban, en uno u otro sentido, Cela, Conte, José Luis Abellán o Andrés Amorós (Martínez Cachero, 1997: 383). No obstante, uno de los testimonios que más repercusión tuvo fue, precisamente, uno de nuestros novelistas, cuya obra analizamos, José Antonio Gabriel y Galán, quien esgrimía que durante el franquismo *la palabra compromiso nos fecundaba, explicándonos casi todos los misterios* (Martínez Cachero, 1997: 384). La llegada de la democracia en 1978 hizo, en realidad, constatar el desánimo que ya se venía produciendo desde los últimos años, pues, citando del mismo modo a Gabriel y Galán, *la creación no rinde, todo es bastante confuso y chabacano* (Martínez Cachero, 1997: 384). No obstante, a este respecto, el propio Martínez Cachero reflexiona así:

El desencanto que estoy documentando no fue invención caprichos; las ilusiones antaño acariciadas, carentes de sólido fundamento, pronto se vio que eran sólo engaño intencionado; el régimen fenecido no fue tan castrador y el balance de sus años de vigencia resultaba en verdad menos mediocre o desértico de lo mantenido por algunas gentes, y tampoco estaba obligada la democracia a traer de inmediato una renovación radical y un

florecimiento inusitado (Martínez Cachero, 1997: 385).

Es claro que los juicios de Martínez Cachero están imbuidos de moralidad bastante retrógrada, según se colige de los comentarios que, a renglón seguido, efectúa sobre el clima general del país en cuanto a cultura se refiere: «La libertad, mal usada, trajo consigo chabacanería y tontera; el erotismo como posibilidad temática se convirtió más de una vez en burda pornografía» (Martínez Cachero, 1997: 385-386), en alusión (véase en el epígrafe dedicado a los comentarios críticos a la obra de José Antonio Gabriel y Galán) a la segunda novela del escritor placentino, *La memoria cautiva*, «habilidoso ejercicio de rememoración, obsesivamente presidida por el sexo, a cargo de un ejemplo de personaje masculino ejemplo de humana degradación» (Martínez Cachero, 1997: 386).

Ahora bien, en el examen algo más detenido y al margen de climas culturales y desencantos, Cachero documenta el panorama real de la novela (panorama real según su percepción y alcance, obviamente), basándose, en primer lugar en un artículo firmado por *Florín* y aparecido en *ABC* el cinco de enero de 1978, en el que se afirma el nuevo auge de la narrativa hispánica y en donde se alude a títulos como *El libro de las visiones y las apariciones*, de Castillo-Puche; *La novia judía*, de Leopoldo Azancot; *El paso del Guadiana*, de Pedro Crespo, o *Visión del ahogado*, de J. J. Millás (Martínez Cachero, 1997: 387).

Cachero se fija también en los juicios de Rosa María Pereda, quien llama la atención sobre el hecho de que el lector español ha abandonado poco a poco las lecturas políticas y los libros sobre sexo en favor de la ficción (Martínez Cachero, 1997: 387).

En realidad, los juicios sobre las perspectivas de la novela son diversos, según indica M. Cachero (visión pesimista, en el caso de Jesús Aguirre, director general de Música por entonces, u optimista, en el caso de Enrique Tierno Galván). No obstante, se nos recuerda lo que en su día dijo Caballero Bonald (con respecto a 1978), en el sentido de que el año de la instauración de la democracia «*ha venido a corroborar algunas precedentes situaciones de atonía*» y (*de cara al futuro inmediato*) «*sospecho que se van a ir concretando algunos suministros de revitalización*» (Martínez Cachero, 1997: 388).

Por su parte, las referencias recogidas por M. Cachero de Castellet indican más pesimismo, pese a que son salvados algunos títulos (*Calima*, de J. J. Armas Marcelo; *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité, según Castellet; o *Tiempo de cerezas*, de Montserrat Roig, según Haro Tecglen) (Martínez Cachero, 1997: 388).

Negativas son también, siempre según las referencias aludidas por la documentación que aporta Cachero, las visiones contenidas en el dossier publicado por *El País* y titulado *Tres años de cultura española entre la espera y el desencanto*, en el que se señala, con respecto a la novela, que la mejoría en algunos casos «se contrapesa con el best-sellerismo creciente de Fernando Vizcaíno Casas» (Martínez Cachero, 1997: 388-389), además de los casos de novelistas aún muy activos que siguen publicando en esa época (y aun después): Cela, Delibes, Torrente Ballester, Fernández Santos, pese a que «los índices de lectura siguen siendo bajísimos» (Martínez Cachero, 1997: 389).

Ulteriormente, Cachero se refiere a los coletazos de la censura (1997: 395-403), el regreso de escritores exiliados (1997: 403-412), las últimas influencias del *boom* hispanoamericano (1997: 412-416), y, finalmente, al influjo de los premios (1997: 416-452). Los apartados dedicados a «Novelas y novelistas» (1997: 452-468), «De varia lección» (1997: 468-479) y «De cara a los años 80» (1997: 479-480), recogen nombres de autores y títulos que no aportan novedades a lo ya expuesto en nuestros epígrafes anteriores; pero sí conviene recordar, no obstante, las previsiones de Miguel Delibes, quien se aventuraba a exponer que «la novela española no variará grandemente en un próximo futuro y mantendrá su imagen actual, esto es: *un tono medio, de alta calidad, pero sin altas cumbres*» (Martínez Cachero, 1997: 480).

2.1.5.8. Santos Alonso y el segundo tiempo de la novela: *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001* (2003).

El profesor Santos Alonso, en su trabajo *Novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, ofrece una visión general y muy operativa, aunando historia y crítica, de la novela española en los veinticinco años siguientes a la transición española en cuanto a narrativa se refiere. De ese trabajo nos interesa en particular el capítulo cuarto, dedicado a la década de mil novecientos ochenta: «La normalización del cambio narrativo (1982-1990)».

Según S. Alonso, los novelistas de los años setenta experimentan también el cambio sociopolítico que se produce en la sociedad española a partir de la subida al poder del PSOE en 1982; sus obras pierden el contenido ideologizado que caracterizó esa década

para decantarse hacia otros sentidos bien diferentes: los personajes exponen ahora «la búsqueda de la identidad y el anhelo por clarificar el lugar de su destino en el mundo». En este nuevo período empiezan a publicarse novelas como *La media distancia*, de Alejandro Gándara, que representa «la búsqueda de la propia identidad a través de la peripecia cotidiana del personaje» (Alonso, 2003: 107). Sin duda aparecen otros temas: la identidad y la libertad individual, la huida de la realidad vulgar «a través del mito o del lado oculto de las cosas que se asientan en los límites de la apariencia y la realidad» (Alonso, 2003: 107), como es el caso de narraciones como *La orilla oscura* (1985), de José María Merino o *La fuente de la edad* (1986), de Luis Mateo Díez. La memoria como viaje romántico al pasado, a los orígenes, o al paraíso de la infancia para explicar el propio presente son modulaciones o variaciones de los temas anteriores. En este sentido se escriben *El año del francés* (1986) *Retratos de ambigú* (1989), ambas de Juan Pedro Aparicio, o *El parecido* (1979), *El héroe de las mansardas del Mansard* (1983), de Álvaro Pombo. Coexiste también una mirada al pasado histórico, que les sirve a sus autores como reflexión sobre el poder o la relación entre poder y cultura: *El tirano de Taormina* (1980), de Raúl Ruiz o *El insomnio de una noche de invierno* (1983) y *Los jardines de Aranjuez* (1986), de Eduardo Alonso. Por tanto, los novelistas mostraban en sus obras una realidad compleja, concitando tanto las manifestaciones visibles de la experiencia como las más inexplicables u ocultas. La realidad social, explica Alonso, no importaba tanto y por ello sus preocupaciones iban en otro sentido, que en definitiva partía de esa realidad social, pero abriéndose a lo imaginario como hecho imprescindible de lo cotidiano.

La década de los ochenta supone la normalización, la continuidad y profundización de los temas y técnicas narrativas iniciadas en el período anterior. Los novelistas continúan esos nuevos caminos emprendidos y esa continuidad tiene su razón de ser en el afianzamiento, no obstante, en los nuevos caminos del realismo, con sus articulaciones imaginativas y fantásticas, y en los procedimientos narrativos tradicionales, críticos también y lúdicos en el sentido literario. Aparecen novelas en las que la trama y el argumento tienen una importancia específica. Siguen apareciendo narradores omniscientes y narradores protagonistas, y se eludieron, en general, los puntos de vista múltiples y los recursos renovadores de décadas pasadas. Las novelas presentaban una acción única, sin saltos temporales y con desenlace cerrado, y aparecieron cada vez más el diálogo y el humor. En conclusión, la década de los ochenta consolidó a la generación del setenta y cinco (Pombo, Mendoza, Mateo Díez, Merino, Aparicio, Guelbenzu...) y tuvo además otra cara ajena completamente a

este grupo generacional, la de la novela mercantilista, patrocinada de algún modo por las medidas políticas de promoción cultural, que terminó con la «novela 'light', complaciente, neutra y digestiva» (Alonso, 2003: 109).

El crítico habla de una serie de tendencias narrativas de esta década, que se centran en la novela experimentalista y discursiva, la metanovela, la novela objetivista y la novela social y la novela psicológica. No menciona la novela poemática —a la que nos referiremos inmediatamente—, de la que sí trata María Dolores de Asís Garrote en *Última hora de la novela en España*, para comentar brevemente la novela *Soliloquio*, del extremeño José María Bermejo. De todas estas tendencias enumeradas aludiremos a su contenido.

Todavía, en esta década aparecen novelas experimentales, aunque no es ni mucho menos la tendencia general; siguen publicando autores ya consagrados pero que no aportan mucho más a lo que ya es una trayectoria novelística muy sólida: Cela, con *Mazurca para dos muertos* (1983), o *Cristo versus Arizona* (1988) son buenos ejemplos. De la generación del 50, Juan y Luis Goytisolo siguen publicando en una línea discursiva de múltiple vertebración: «más que novelas, pretender crear, con asuntos de otros tiempos, alegorías sobre la realidad de española del presente, la España de la intolerancia vista desde fuera, y reinciden en el barroquismo verbal reiterativo y opaco de un discurso de apariencia interminable» (Alonso, 2003: 111). *Paisajes después de la batalla* (1982) o *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), de Juan Goytisolo son dos ejemplos interesantes, que se mantienen no obstante en la línea emprendida en *Makbara*. Luis Goytisolo insiste en sus temas de *Antagonía*, a manera de prolongación, en *Estela del fuego que se aleja* (1984).

La experimentación es, como hemos comentado, poco frecuente; pero son mencionables algunos autores, como Mariano Antolín Rato (*Campos unificados de conciencia*, 1984; *Mar desterrado*, 1988 o *Abril blues*, 1990), fiel a la novela textual y discursiva «que pretendía romper con el género tradicional mediante la destrucción de la historia, los personajes y la sintaxis» (Alonso, 2003: 112). Otro ejemplo de novela experimental es *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983), obra verbal, provocativa y lingüísticamente exuberante, sin argumento, basada únicamente en un ejercicio de intertextualidad entre texto de página y notas. En la misma línea experimentalista publica Juan Pedro Castañeda *La despedida*, en 1977, y *Muerte de animales* (1982), y Enrique Vila Matas *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) o *Una casa para siempre* (1988), en la línea decidida de la indeterminación de los géneros literarios. Finalmente, es destacable, dentro de esta tendencia experimentalista, Alejandro Gándara, con *Punto de fuga* (1986) y *La*

sombra del arquero (1990), «un texto denso, lento y redundante que recuerda, salvo en las partes dialogadas, a la prosa de Juan Benet» (Alonso, 2003: 115).

Otra tendencia es la metanovela, cuyo hilo ya venía desde la transición, pero que ahora alcanza, en los ochenta, una gran solidez y madurez. Es necesario mencionar *Gramática parda* (1982), de Juan García Hortelano; aunque el autor que extrae mejores resultados de esta línea narrativa es José María Merino, perteneciente a la generación anterior. La novelas de este autor «muestran múltiples caras de un poliedro mediante las que pretende descifrar el sentido, la génesis, el proceso y la realidad de la escritura» (Alonso). *Novela de Andrés Choz* o *La orilla oscura* (1985) están entre los mejores ejemplos de lo comentado. Junto a Merino, Juan José Millás: *La letra muerta* (1984) y *El desorden de tu nombre* (1988) no son estrictamente metanovelas pero sí contienen aspectos metaliterarios, pues el autor intenta que la novela se vaya creando a medida que la va escribiendo su personaje. Álvaro Pombo y Javier García Sánchez contribuyen a la tendencia metaficcional, con más o menos referencias literarias en *El hijo adoptivo*, *Los delitos insignificantes* o *El metro de platino iridiado* (Pombo) o *El mecanógrafo* (García Sánchez).

Junto a este camino experimentalista, el realismo persiste, más imaginativo y menos dependiente de la realidad empírica, con resultados mucho mejores que a lo largo de la década de la transición. La novela objetivista y la novela social perviven asimismo, pero con otra actitud: unas veces mediante el reflejo de una realidad individual dentro de la nueva realidad sociopolítica, y otras mediante la contestación a un desencanto sobrevenido precisamente por la nueva situación política y social. Vuelven en este sentido algunos novelistas cuya trayectoria había empezado en épocas anteriores: Delibes y su humanismo, con *El tesoro* (1985) o con *377A, madera de héroe* (1987). Conviene recordar también a Torrente Ballester (*Dafne y ensueños*, 1983, «novela de la memoria», según Santos Alonso). En fin, deben ser mencionados, brevemente Isaac Montero (*Señales de humo*, 1988), dentro de la línea de la narrativa dialéctica y crítica; Fernández Santos (*Jaque a la dama*, 1982), realista y tradicional; Juan Ignacio Ferreras (*Laberinto, I*, 1987, y *Laberinto, II*, 1988), exploración de la memoria, ajuste de cuentas con el pasado de la guerra civil; Vaz de Soto (*Despeñaperros*, 1988), centrado en el conflicto interior interior y existencial del personaje; Elena Santiago (*Manuela y el mundo*, 1985, contrapunto memoria-presente); Jesús Torbado (*La ballena*, 1982, contraste entre personajes marginales y poder establecido); Mercedes Soriano (*Historia de no*, 1989, respuesta firme a la frivolidad y al pensamiento desideologizado); Francisco J. Satué, que escribe entre los 22 y los 27 años cuatro

novelas: *El círculo infinito* (1983), *Las sombras rojas* (1986), *El desierto de los ojos* (1987) y *Desolación del héroe* (1988); esta última, indica Alonso, «presenta una narración en primera persona que recurre a la interiorización como dialéctica del pensamiento y se propone reflejar la disonancia entre la realidad del entorno y el interior del personaje» (Alonso, 2003: 131).

2.1.5.9. María del Mar Langa Pizarro: *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*.

El trabajo de María del Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)* no aporta novedades a lo ya expresado en los estudios mencionados, sino que se limita a recordar datos: abandono del experimentalismo, vuelta a la narratividad o al clasicismo, abandono del realismo, vuelta de la crónica y el ensayo, promoción de las culturas regionales, aparición de un tipo de lector –después del fenecimiento del régimen franquista– interesado por la lectura sociológica, edición de obras publicadas fuera de España, recuperación de otras mutiladas por la censura, interés por la historia y la narrativa de intriga, etc. (Langa Pizarro, 2004: 24-32). Ya en plena democracia, a partir de 1982, la autora recuerda el influjo de la llamada posmodernidad, producto, en España, del cumplimiento de las bases cosmopolitas de mayo del 68, o bien «de la pérdida de toda noción de valor» (Langa Pizarro, 2004: 34). La literatura, la novela particularmente, se decanta por «el ámbito de la intimidad en lugar de los planteamientos sociales de la literatura realista» (Langa Pizarro, 2004: 35). Junto al cambio de perspectivas en lo estrictamente literario, se produce el fenómeno del cambio en el mundo editorial, como muy bien estudia Ramón Acín en *Narrativa o consumo literario* (1990), circunstancia unida al cambio económico y social en nuestro país.

Partiendo de su intención de recopilar referencias hechas a la novela española por otros críticos, Langa Pizarro concluye que «la literatura posmoderna se centra en lo cotidiano, lo erótico y lo callejero, olvidando las “grandes ideas”, dejando atrás la denuncia y la experimentalidad, rechazando los dogmas de las vanguardias sin ofrecer otros» (Langa Pizarro, 2004: 55), no sin recordar las visiones pesimistas de Soldevilla

Durante, en cuanto a la aparición de la *novela light*, o de José Antonio Fortes, que tilda a los novelistas de “funcionarios intelectuales” (Langa Pizarro, 2004:56).

En cuanto a los rasgos de la novela escrita durante la democracia, la autora del estudio señala la divergencia de opiniones críticas en cuanto a la existencia o no de una narrativa nueva; mientras Conte niega (en 1985) la aparición de cambios en los últimos diez años, Sobejano reconoce *nuevas novelas* en la línea de lo que él establece como poemáticas o escritivas, «que supondría un intento de salvar la narrativa del acoso de información que nos aporta la realidad cotidiana» (Langa Pizarro, 2004: 58). En este sentido, tampoco para Ramón Acín (*Narrativa o consumo literario*) habla de nueva narrativa. No obstante todo ello, Langa aporta una nómina de novelas publicadas hacia mitad de los ochenta: *La media distancia*, *El rapto del Santo Grial*, *La ternura del dragón*, *El año de gracia*, *La dama del viento sur*, entre otras (Langa Pizarro, 2004: 59).

Langa recuerda además que «El *boom* de los escritores jóvenes se desencadenó como consecuencia de la necesidad de responder a la estética de la nueva década. Y en él, fue determinante el éxito de *Bélver Yin* (1981)» (Langa Pizarro, 2004: 59), novela que, pese a ser criticada por su desconexión con la realidad española, «explora un tema que siempre ha apasionado al ser humano: la relación entre la ley y el deseo» (Langa Pizarro, 2004: 60).

En fin, las directrices a partir de las cuales evoluciona la nueva novela serían las siguientes, según Langa Pizarro:

1. Las novelas de los jóvenes tienen en común la soledad, la falta de comunicación, la alienación de la persona por la sociedad, y la visión negativa de la vida. Sus personajes quieren huir de una situación existencial (...) y los únicos escapes son la locura, el suicidio, el perseguir quimeras, y el viajar a sitios lejanos e inexistentes. (...) Hemos de reconocerles una creciente preocupación por la construcción del relato y el estilo (Langa Pizarro, 2004: 63).
2. La realidad se filtra a través del individuo y de su conflicto personal. Tal vez por ello, las tendencias de esta nueva novela parecen orientarse hacia el texto creativo, el poema textual, y podrían englobarse en lo que Sobejano ha llamado «novela poemática» o «escritiva», cuya principal característica es el propósito de constituirse en escritura que se concibe como prueba de la voluntad de ser (Langa Pizarro, 2004: 63).
3. Los nuevos narradores no ignoran la tradición literaria (...); han aprendido de Benet, Millás y García Márquez, y buscan la frase equilibrada, convirtiendo al

lenguaje más en un artefacto que en una posibilidad creativa (Langa Pizarro, 2004: 64).

4. Las publicadas en la «democracia» suelen ser novelas de breve extensión, ubicadas en la ciudad, centradas en lo particular, y protagonizadas por personajes que están solos (Langa Pizarro, 2004: 64).
5. Si hubiéramos de resumir y valorar el fenómeno de la nueva novela, podríamos decir que, en el clima de libertad que caracterizó los años ochenta, surgió un buen número de obras escritas por autores jóvenes y hasta entonces desconocidos. Poseedores de una amplia información sobre lo que se publicaba en otros países, plantearon unas novelas carentes de dogmas, y difícilmente encasillables en escuelas. Esta ausencia de dictaduras estilísticas ha llevado en algunas ocasiones a pensar que «todo vale», y que cualquiera puede escribir obras maestras (Langa Pizarro, 2004: 66).

2.1.6. Conclusiones.

En primer lugar, la renovación inicial de la novela española no se produce con el fin de la dictadura en 1975, sino años antes, según han establecido diversos críticos, entre los años 1962 y 1967/68, con la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, y *Volverás a Región* y *Una meditación*, de Juan Benet (Villanueva, 1987: 20, 24), a lo que hay que añadir el influjo de la literatura hispanoamericana y el denominado realismo mágico. Recordemos, no obstante, que María Dolores Asís Garrote establece el año de 1972, y la publicación de *La saga/fuga de J. B.* la entrada de aires nuevos en la narrativa española, esto es, el regreso «a la fantasía y a la acción», del mismo modo que la europea (Asís Garrote, 1996: 339). Pese a ello, el profesor Dieter Ingenschay (1994) lanza la cuestión de si, efectivamente, la llegada de la democracia supuso «un estímulo o una pérdida de nivel» (Ingenschay, 1994: 8), y advierte que el problema suscitó en su momento opiniones abiertamente dispares; por un lado, la de quienes argumentaban «con maligno regocijo que, tras la muerte de Franco, no ha ocurrido absolutamente nada» (1994: 8); por otro, «sobre todo los críticos literarios de *El País* y los departamentos de publicidad de las grandes editoriales» (1994: 8), los que proclamaban «nuevos rasgos de ingenio, cambios de pa-

radigmas y rupturas con la tradición» (1994: 8). Por su parte, Sobejano hablaba de renovación formal (novela escritiva) procedente de escritores de generaciones anteriores, como Fernández Santos, J. J. Millás, Carmen M. Gaité, Guelbenzu, Cela, Delibes, T. Ballester, J. Goytisolo, García Hortelano, Marsé, J. Ríos, M. Espinosa, A. Pombo, J. M. Merino, L. Ortiz (Sobejano, 2003: 123). Hay que considerar, además, el influjo, siquiera efímero, de la novela experimentalista, como defiende el profesor Santos Alonso (Alonso, 1983: 93), puesto que la tendencia experimentalista dejó su impronta y las técnicas utilizadas entonces no dejaron de ser incorporadas en las posteriores, de forma *naturalizada* y *atenuada* en José María Merino, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Vázquez Montalbán o Esther Tusquets, por supuesto entre otros muchos narradores (Castro, 1991: 48).

En segundo lugar, y tras el desarrollo de la democracia, la novela española vive otro momento diferente, conforme al espíritu de una *nueva renovación*, sobre la cual los críticos también se han pronunciado en más de un sentido: Castillo-Puche (1988: 49-55) pone en tela de juicio la idea de la renovación narrativa, responsabilidad que atribuye aún a la generación de los cincuenta, además de a Cela, Delibes y Torrente Ballester. Lo que en principio podría considerarse como novelas innovadoras, no son tales, puesto que «ninguna de ellas rebasa la crónica de factura bastante tradicional». Para Castillo-Puche, la renovación de la novela debe venir precedida de la «ruptura de la realidad que permite (...) explorar mundos distintos, fantásticos, oníricos, alucinantes o alucinadores» (1988: 50). De otro lado, Galán Lorés (1988) se refería a la aparición de los jóvenes novelistas que venían a «remover las tranquilas aguas de nuestra novelística, para desechar el cansancio y para abrir una esperanza en la renovación de la literatura de ficción» (1988: 14), idea que seguía sosteniendo un año después, cuando afirmaba que el panorama narrativo diverso de finales de los ochenta daba como resultado «la renovación de nuestra narrativa» (1989: 40). Pero autoras como Castro y Montejo defienden la idea de que, en rigor, no existe renovación narrativa ni enriquecimiento formal del género. Lo que se escribe es, en puridad, recuperación de los procedimientos anteriores: No hay nada original; el lenguaje de la ficción está elaborado desde la repetición, la permutación o la distorsión, pero sus moldes se entroncan en la novela picaresca, en la cervantina o en la literatura oral, entre otros, aunque sus creadores pretendan pasar por originales (Castro, 1991: 65).

Lo que sí es incuestionable es la diversidad de formas de entender la novela que comparecen a partir de mediados de los años setenta: novela histórica, novela policíaca,

novela testimonial, novela de memorias, o, incluso novela reportaje, según queda atestiguado particularmente en los anuarios *El año literario español* y *Letras españolas*, consecuencia, en parte, de la convivencia de varias generaciones de escritores durante los quince o veinte años, es decir, hasta aproximadamente principio del siglo XXI.

Finalmente, y siguiendo de nuevo a Santos Alonso, la década de los ochenta supone la normalización, la continuidad y profundización de los temas y técnicas narrativas iniciadas en el período anterior. Los novelistas continúan esos nuevos caminos emprendidos y esa continuidad tiene su razón de ser en el afianzamiento, no obstante, en los nuevos caminos del realismo, con sus articulaciones imaginativas y fantásticas, y en los procedimientos narrativos tradicionales, críticos también y lúdicos en el sentido literario. Aparecen novelas en las que la trama y el argumento tienen una importancia específica.

3. SEGUNDA PARTE. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE IDENTIDAD NARRATIVA DESDE TEORÍAS DEL PERSONAJE Y DESDE LA PERSPECTIVA DE PAUL RICOEUR.

3.1. Introducción.

La idea de la identidad narrativa se me había impuesto intuitivamente antes de abordar el presente trabajo de tesis. El concepto de identidad me ha interesado desde siempre, sobre todo en el sentido en que un personaje literario se manifiesta en la narración, se desarrolla y concluye su trayectoria dentro de los límites que todo texto impone. Desde un punto de vista absolutamente subjetivo, entiendo por identidad narrativa todo aquello que contribuye a que un personaje adquiera, dentro del texto, una dimensión específica en tanto que entidad e instancia individual. En realidad, todo lo que se narra en una novela contribuye a esa identidad en relación con el personaje, al que prefiero denominar *individuo*, partiendo de la idea –también subjetiva, intuitiva– de que, en rigor, todo personaje porta en sí los rasgos característicos de cualquier individuo, de cualquier sujeto, de cualquier persona; de que, en el fondo, lo que comparece ante nosotros como lectores –o como exégetas– es un ser humano, pese a constituir previamente y en apariencia una instancia imaginativa y permanecer dentro de un territorio asistido y afectado, no obstante, por los mismos elementos que atañen a los seres humanos en su devenir. La identidad narrativa, por un lado, se halla en plena relación con la conciencia del individuo, con su concepto de *mundo*, con la forma en que este individuo interacciona cognitivamente con su entorno, con su medio ambiente y, por supuesto, con otros individuos con los que comparte los mismos límites de la narración; finalmente, con el sentido del tiempo –la *temporalidad*, más que el tiempo narrativo–, su propia lengua y el lenguaje que lo sustenta¹⁶⁰.

De otro lado, el espacio novelesco por lo general proyecta narrativamente al indivi-

¹⁶⁰ El tema de la identidad es bibliográficamente muy extenso. A título ilustrativo, recordemos que Aranguren lo trata en *Sobre imagen, identidad y heterodoxia* (1995), especialmente en los dos primeros artículos, «Imagen, identidad, des-identificación» e «Imagen y autoimagen de escritores» (pp. 329-397). Artículos de interés en este sentido son los de Sonia Arribas (2006), Carlos Castro (2011) y Edisa Mondelo González (1996).

duo y le proporciona un sentido añadido y una dimensión de la conciencia que, en realidad, sirve de influencia recíproca: el individuo alienta en el espacio y el espacio alienta en el individuo. Claro que en este sentido nos estamos refiriendo a una dimensión específica del espacio: la del *espacio representacional*, el espacio como símbolo y como instancia mental. Esta categorización espacial se refleja quizás de forma más específica en el Madrid decimonónico y hostil de *EBI*; también, y por lo que atañe a ciertos lugares de la ciudad nuevamente creada e imaginada, en el Madrid de *Juegos de la edad tardía*; además, aunque con un sesgo vanguardista, en la Asgard de *LAI* y *LLL*; y, de forma más objetiva (aunque con ciertos matices diferenciales), en el Madrid político y en las salas de juego de *MAD* o en la nave industrial de *El mágico aprendiz*. María Eugenia Acedo Tapia (2011), retomando ideas de Henri Lefebvre (*The production of Space*, 1991) a través del trabajo de Marta Simó Comas (2007) estudia cómo el espacio representa un modo de caracterización y contribuye a dar cierta forma a la esencia del individuo en la novela, en la medida en que el espacio es una construcción humana (Acedo Tapia, 2011: 15).

Las ideas expuestas por Marta Simó son aplicadas al ciclo de novelas que forman *Los círculos del tiempo*, de José Luis Sampedro, pero son extensibles a cualquier otro texto narrativo en que comparezca, en mayor o menor grado, el espacio como caracterización del individuo. De tal forma, Simó considera que:

El individuo establece una serie de relaciones lógicas con su entorno, ya sea el edificio en que vive o la ciudad, que se materializan en una serie de polaridades infinitas. Así, puede establecerse un vínculo de inclusión o exclusión, es posible considerar un espacio tangible o puramente mental, absoluto o relativo, privado o social, puede incluso considerarse la posibilidad de diferenciar entre el espacio externo al ser y su espacio interior. En cualquier caso, por la percepción el individuo reelabora internamente los contenidos de su entorno y los lleva al ámbito de la conciencia, estableciendo así la síntesis de sus relaciones con el mundo y su lugar en él (Simó Comas, 2007: 155).

Creemos que esta relación espacio-individuo queda establecida especialmente en *LAI* y en *LLL*, novelas en las que los espacios interiores y exteriores adquieren un alcance específico en función de su formulación vanguardista o conforme a las directrices de la ciencia ficción o la literatura fantástica indicada en su lugar. De los niveles que considera Henri Lefebvre, «'representaciones del espacio', los 'espacios representacionales' y el 'espacio social'» (Simó Comas, 2007: 155) nos interesan en este sentido el segundo, y, en

menor medida, el primero. Tales espacios adoptan un sesgo de gran carga simbólica; así,

El individuo interpreta su entorno y lo trasciende por el poder de la imaginación. Se generan así los 'espacios representacionales', asociados siempre al valor de lo simbólico (...) Sea invención del autor o creado a partir de un referente real, los lugares de la novela mantienen las connotaciones de 156 espacio concebido, percibido y vivido (Simó Comas, 2007: 155-156).

Ahora bien, tal percepción no es única de la literatura o la novela, sino que forma también parte de nuestra percepción como seres humanos, todo ello dentro de un contexto cultural más amplio:

Esta conceptualización de los lugares cotidianos no es un fenómeno estrictamente literario, sino que responde al impulso humano de interpretar el entorno. Tal tendencia, que se verifica de manera más o menos consciente en la vida real, se convierte en el universo de la novela en uno de los recursos fundamentales para perfilar la profundidad y el auténtico significado de la historia, con lo que el espacio mental es tan importante como el físico. Constituye la parte connotada del relato, la que más revela sobre la interioridad de los personajes, considerados como individuos o como grupo. La forma en que un ente de ficción percibe un paisaje o una ciudad, los entornos privados o los objetos, constituye una referencia fundamental para comprender no sólo la interioridad de ese personaje, sino la de su autor y la de la tradición cultural de la que éste ha surgido (Simó Comas, 2007: 156).

El espacio social (colectivo) contribuye, del mismo modo, al conocimiento del individuo en colectividad. Este aspecto sería aplicable por lo general a *MAD* y *EMA*, novelas en las que los espacios no adquieren la dimensión simbólica (al menos no aparentemente, pues en *EMA* cabría interpretar la nave industrial en otro sentido no empírico, en función de las intenciones o esperanzas de Matías Moro). Indica Marta Simó:

Por la observación del espacio social es posible destilar una identidad colectiva inherente a cada uno de los individuos que lo conforman y, en el contexto de la novela, rastrear los aspectos más paradigmáticos y universales de los personajes (Simó Comas, 2007: 157).

Por su parte, la acción sirve a dar sentido trascendente al espacio:

Es la acción del individuo la que confiere una dimensión trascendente al espacio, bien por su tendencia a interpretar el mundo, por su acción social o por su capacidad de modificar el entorno y construir en él otros mundos a su medida (Simó Comas, 2007: 157).

En *LAI* (particularmente) y en *LLL* sucede algo similar a lo que ocurre en las novelas de José Luis Sampedro, pues los procesos metafóricos están presentes en cada línea de los textos de Alonso Guerrero. Así, tendríamos que, según Simó Comas:

El espacio individual se materializa en el simbolismo de las habitaciones privadas y de los objetos que éstas contienen, mientras que el ámbito colectivo encuentra su representación paradigmática en la metáfora de la ciudad y en los desplazamientos que los individuos realizan más allá de sus fronteras (...) El personaje, desde el punto que ocupa en el mundo, recorre el espacio con su mirada y se apropia emocionalmente de un segmento del mismo, convirtiéndolo así en un referente de su interioridad. La perspectiva espacial por la que el individuo se proyecta hacia su entorno lo sitúa en el centro de una extensión con la que establece una identificación inquebrantable. Este territorio caracterizador, en el que coexisten otros seres y en el que los objetos cobran cierto significado añadido en virtud de un proceso de metaforización, se organiza según ciertos niveles de profundidad o lejanía respecto al sujeto de la experiencia (...). El subjetivismo de esta concepción del mundo, presentado como un campo perceptual que existe en función de la conciencia, hace del diseño de los círculos espaciales una experiencia puramente fenomenológica en la que, por supuesto, hay que descartar toda evidencia geométrica (Simó Comas, 2007: 159).

En función de esta relevancia, llegaríamos a la relación que Marta Simó Comas establece entre *el espacio y la identidad*, una de las ideas que nos sirven a nuestro análisis, principalmente en las dos novelas de A. Guerrero. Simó concibe esta idea partiendo de la relevancia del espacio realista en la novela del siglo XIX y XX. De tal modo:

Existe en la trilogía [*Los círculos del tiempo*] la misma tendencia a particularizar al individuo por la capacidad reveladora de su entorno personal, el mismo interés en explicar lo inefable por la fuerza de la materia, en buscar un equilibrio entre la subjetividad y el mundo objetivo, en dotar a los personajes de mayor densidad humana a través de múltiples detalles significativos: los decorados, los nombres, la precisión de las descripciones (Simó Comas, 2007: 165).

A tenor de la importancia del recuerdo y de la memoria que, en mayor o menor

grado, comparecen en nuestras novelas analizadas¹⁶¹ (en todas ellas), diríamos, con Marta Simó que:

La memoria, que abre un camino para que los personajes puedan llegar hasta el fondo de sí mismos, es afectiva y obedece a los impulsos de la emoción, pero a la manera de Flaubert, Clarín o Proust, son las cosas las que connotan los contenidos abstractos. La obra de José Luis Sampedro responde, pues, a la síntesis contemporánea de subjetividad y expresión realista: toda la imprecisión de los espacios transmutados, del tiempo vivido o de la propia identidad, queda contenida en el marco de una lógica predominantemente espacial. El sentido de esta aproximación estética no se basa sólo en la importancia descriptiva de los lugares, los objetos o las figuras, sino que descansa en una concepción estructural de la novela por la que todos sus planos son complementarios entre sí (Simó Comas, 2007: 166).

3.2. Desde teorías del personaje.

De las ideas expuestas por Aullón de Haro (2001) se extraen algunas conclusiones que nos sirven para establecer los límites entre los que se desarrolla nuestro concepto de identidad narrativa, vinculada sólidamente al concepto de personaje. La relación directa entre personaje e individuo humano, entre personaje y persona es indiscutible. En este sentido, Aullón de Haro establece que «Un personaje es *alguien* que relevantemente aparece» (Aullón de Haro, 2001: 22). Por tanto, el personaje siempre está unido al mundo real, bien por identificación con este, bien por identificación con el concepto de persona, aunque sea en un orden imaginario o ficticio; la analogía entre persona y personaje es insalvable (Aullón de Haro, 2001: 22) y es un ente pleno de *significación* (Aullón de Haro, 2001: 30). El

¹⁶¹ La importancia de la memoria y el recuerdo está expresada de forma perceptible en *Muchos años después* (el recuerdo infantil y la palabra mágica de la infancia se proyectan a modo de línea espiritual en las vidas de Silverio y Julián); en *Juegos de la edad tardía* (en función del valor del pasado –infancia y adolescencia– para Gregorio Olías); en *El mágico aprendiz* (además de la figura del padre recordado por Matías Moro –línea argumental que queda finalmente diluida o abandonada por el autor–, el texto se expone temporalmente teniendo en cuenta un pasado narrativo que también afecta a la memoria personal del protagonista); y en las dos novelas de Alonso Guerrero: en *LAI* por el efecto del recuerdo de un amor fallecido, y, en *LLL*, en función de la destrucción del espacio central o novelesco, que el protagonista reconstruye mediante el texto que escribe.

personaje se impone como «*fuerza*, sin la cual no representaría la vida» (Aullón de Haro, 2001: 30). Es también, partiendo de su significación, *símbolo*, y no está exento, por tanto, de *ambigüedad* (Aullón de Haro, 2001: 41). En el orden social y moderno, «El proceso constitutivo del personaje responde distintivamente a la vida burguesa y a la *interiorización* del sujeto. Así se llega al personaje monológico y al antihéroe común, al *viaje dentro de una misma ciudad, dentro de una habitación o dentro de la propia cabeza del propio personaje*» (Aullón de Haro, 2001: 44). Finalmente, el personaje moderno es sometido a la introspección; es autónomo y, también, *desintegrado* (vanguardista), en el sentido que instauró Marinetti de *abolición del yo*: así, el personaje puede ser, modernamente, un objeto desprovisto de trascendencia (Aullón, 2001: 45-46) (así en *LAI* y *LLL*)¹⁶².

Por su parte Carlos Thiebaut (1989) se acerca al concepto de identidad desde una perspectiva antropológica y lo vincula al *texto*, si bien aquí el texto debe entenderse en un sentido muy distinto al que nosotros manejamos, pese a que ambos no dejan de tener relación. Para Thiebaut:

Tener una identidad no es poseer un lugar fijo o asegurado en un mapa (...). No es poseer, tampoco, algo que podamos llevar con nosotros (...). Tener una identidad tampoco es, por último, el que podamos mostrar o suministrar una palabra clave (...).

Tener una identidad parece tener que ver con tales cosas, con todas ellas, pero no se resume en ninguna de ellas porque en último término ser alguien no es precisamente poseer algo, el término común con el que todas las posibilidades mencionadas se relacionan. Mas el que no se posea algo de una manera determinada (...) no implica que no se sea alguien (...). Y aún más, el que no seamos simplemente uno (...) no significa, no obstante, que sólo nos reste el silencio cuando indagamos quiénes somos y cuando, al actuar con otros, construimos el texto de nuestra identidad (Thiebaut, 1989: 121-122).

El término *texto*, aquí, adquiere el significado de «conjunto» o «espacio de actividades y relaciones que pueden definirse como un conjunto, y metafóricamente, como un espacio. El «texto» es el espacio donde acontece la construcción de nuestra identidad, donde acontece el nombrarnos» (Thiebaut, 1989: 124).

Esta definición, no obstante, es aplicable a nuestro concepto de identidad narrativa por el paralelismo entre los dos planos: «Con este término [texto] se nos facilita suponer esa relación entre el espacio de nuestra identidad (nuestra identidad como el *ser en un*

¹⁶² Los subrayados de las citas de Aullón de Haro son nuestros.

texto) y la actividad de construirla y de realizarla (nuestra identidad como el *hacer un texto*)» (Thiebaut, 1989: 123).

En un sentido más literario, Carlos Castilla del Pino (1989) alude a la necesidad del autor de dotar al personaje de identidad que destaque (Castilla del Pino, 1989: 15). Ya se aludió en la introducción a este trabajo académico la lectura identificadora que realicé intuitivamente de *Diario de un cazador*, de Delibes, en el sentido de que mi conciencia de lector lograba trasladarse a la conciencia del protagonista cazador. Castilla del Pino habla en parecido sentido cuando se refiere a Ana Ozores y afirma que «en la medida en que comienza a vivir entre nosotros, se sale, valga la expresión, del texto y es personaje ya»¹⁶³ (Castilla del Pino, 1989: 15); idea que enseguida lo lleva a argumentar que

para un novelista, para un dramaturgo, en tanto que dioses omniscientes y todopoderosos (...) sus personajes son, además, personajes porque, al saber de su identidad, la describen en su singularidad dramática. Por eso, por lo que tiene de descubrimiento de lo que cada persona (...) tiene de personaje, el novelista nos lo ofrece como tal (Castilla del Pino, 1989: 15).

En línea argumental paralela habla del personaje de Emma Bovary como criatura que, «no resignada a serlo», se inventa a sí misma en el sentido de que «adquiere la capacidad para inventarse *ser otra*» (Castilla del Pino, 1989: 15); de forma muy similar, Gregorio Olías traslada su identidad fantaseada a otro individuo también fantaseado, que es el poeta Faroni. En este caso, el problema de la identidad narrativa da una vuelta de tuerca y se transforma en una tautología de la identidad: mi identidad narrativa es la propia transformación en otro individuo pleno de dones, de perfecciones, de otra vida que no es la mía empírica, pero con la que yo hubiera gozado de haber sido real. A causa de ello, «quien se inventa su personaje vive para sí mismo» (Castilla del Pino, 1989: 15), tal y como le sucede a Gregorio Olías, obligado a seguir inventando y desarrollando ese otro yo en la persona (personaje, individuo) de Faroni:

Y, por eso, cada vez que sale de sí, como en Emma Bovary y en Ana Ozores, es para vivir el sino patético de la ridiculez (...) o el sino trágico de su imposible viabilidad

¹⁶³ Nosotros argumentaríamos en una dirección más arriesgada al defender que *en la medida en que yo me identifico con el personaje, tal personaje se sale del texto y es ya persona, soy yo mismo, el personaje soy yo*, tal y como establece José Antonio Gabriel y Galán (1990) desde una perspectiva de autor (el subrayado es redacción nuestra).

(...), que les conduce a la muerte (Castilla del Pino, 1989: 15).

De tal modo que la muerte hubiera sido el malogrado fin de Gregorio Olías de no haber administrado perfectamente su otro yo en la figura del poeta romántico y trasnochado (de hecho en un momento determinado piensa en el suicidio [Landeró, 1989: 154]). En este contexto, el personaje (el individuo en el texto narrativo) refleja el *yo íntimo*. A la luz de lo cual la conciencia de Olías nos descubre a un ser «delirante, que vive su identidad fantaseada, al margen de los demás, sin esperar a que los demás la confirmen o desconfir- men (Castilla del Pino, 1989: 17). Como Don Quijote, Gregorio Olías «forja su identidad desde dentro y sólo desde dentro de sí mismo, y a continuación actúa, es decir, se exterioriza» (Castilla del Pino, 1989: 17).

En un artículo posterior, y partiendo de una posible definición de *persona* (Castilla del Pino, 1990: 36), se adentra en el concepto de sujeto, al cual define como una figura- ción o una construcción mental (1990: 37), del mismo modo que los personajes literarios, los cuales «son personas que el novelista me las ha puesto a actuar» (Castilla del Pino, 1990: 39). Para el psiquiatra, el novelista tampoco conoce mucho más, en rigor, sobre sus propios personajes, que lo que puedan conocer los lectores (1990: 40), ni es posible que ninguna visión de ningún lector sobre el personaje «se aproxime más a lo que sería la identidad, real, la identidad auténtica, por ésta no existe, es una ficción»; el personaje re- presenta un *figuración* que proyecta el autor, pese a ser el primero una parte del segundo (1990: 40). Por otra parte, la imbricación del lector y el personaje es genuina: «El persona- je es del autor y predica el autor; pero la interpretación del personaje es del lector y predi- ca del lector, no del autor» (Castilla del Pino, 1990: 41). Y concluye con una idea que po- demos aplicar a en un sentido u otro a todos los personajes o individuos de nuestras nove- las:

Sin poner en entredicho el hecho de que el personaje es del autor, y predica del autor, o sea, es en parte el autor, en la medida en que éste ignora de sí mismo, ignora quizá su relación con el personaje (Castilla del Pino, 1990: 42).

El personaje literario en tanto que transformación de la identidad es estudiado tam- bién por Magdalena Mora (1989), quien se refiere a Emma Bovary como personaje identi- ficado, fundido, con su metamorfosis de identidad:

Y es precisamente desde ese creerse personaje *desde donde* ella va a construir su identidad. Pues, en efecto, a lo largo de la obra, asistimos a la construcción, o, por mejor decir, a la *invención*, auténtica invención, todo lo «fantástica» que se quiera, de una sostenida identidad, montada sobre la evocación o emulación de otros personajes, como ella, literarios o literaturizados. Identidad, sustentada, por una parte, en la distancia entre lo imaginado y lo real, y, por otra, en la capacidad de «*se concevoir autre qu'il n'est*», núcleo de lo que viene denominándose «bovarysimo», emblema y espejo de una sensibilidad un comportamiento compartido por numerosas mujeres en la vida y en la literatura (Mora, 1989: 79).

La vinculación a Gregorio Olías de *Juegos de la edad tardía* es evidente en el sentido tautológico señalado. La noción apunta, además, al proceso de desprendimiento que el individuo opera sobre sí mismo: «En suma, el ir haciéndose —o des-haciéndose— de uno mismo, e, inseparablemente, en complicidad, adecuación o confrontación con los dictados y prohibiciones del código social, con los modelos y contramodelos vigentes, aceptados o rechazados» (Mora, 1989: 80).

La relación entre Madame Bobary, Don Quijote o Gregorio Olías tiene lugar en función del contenido artístico como origen de sus elaboraciones fictivas (en niveles distintos, pero conectados):

Madame Bobary, de manera semejante al imaginado caballero de la Mancha de la primera parte del *Quijote*, construye su identidad creyéndose, inventándose como un personaje cuyo soporte lo constituye el arte, la ficción; pretendiendo abolir, negar, voluntariamente, lo circundante, el mundo de la *historia*, para hacer de su vida una *obra de arte* y de sí misma un *personaje de ficción* (...) Solitaria o solipsistamente, en el secreto de su imaginación, en la intimidad de su gabinete o de su alcoba, en cerrado monólogo consigo misma. En definitiva, como un personaje reduplicadamente literario: *como autonarración ficticia de una identidad fingida* (Mora, 1989: 86, 87-88).

Volvamos al concepto inicial de *identidad narrativa* y consideremos otras perspectivas en torno al personaje, partiendo de Ricardo Gullón (1979), Rafael Azuar (1987) o Isabel Cañelles (1999).

En torno a la significación del *espacio* como proyección de alguna instancia del personaje o individuo narrativo, Gullón, al estudiar al personaje de Torquemada, de Galdós, habla de este elemento como de una «acumulación de resonancias, una energía de vi-

braciones reveladora de la multiplicidad de fuerzas» (Gullón, 1979: 115). El espacio, en este sentido, se vincula intensamente con el individuo en función del «deseo, la pasión y la circunstancia que le relacionan con el medio» (1979: 115), y se torna *simbólico* merced al movimiento de ascensión o de caída moral de los personajes (1979: 116). En las mismas novelas, los espacios se vuelven «cavidades», «*ámbitos de tristeza* por donde el protagonista pasea su desolación (1979: 118). Más aún, el espacio se simboliza, se metamorfosea metafóricamente en «figuras del drama moral-social» (1979: 119); y los objetos «viven» y «es posible que escondan un alma» (1979: 119-120).

Azuar (1987: 11-56), mediante numerosos ejemplos de comentarios aportados por los propios novelistas, estudia la verdadera entidad que adquiere un personaje, el cual, en este sentido, parece alcanzar la carnalidad de un individuo real y tener una influencia decisiva en la vida del lector (idea que, por otra parte, también ha comentado Mario Vargas Llosa en *La orgía perpetua*, 1981) y también en la del autor. Así, el personaje está identificado con el lenguaje:

Considerando, por otra parte, la obra literaria como un intento de realización total del hombre a través del o mediante el lenguaje, el personaje representa una cima o polo de sus posibilidades de ser, la proyección de su existencia a un mundo imaginario aunque de base indudablemente real, porque se nutre de la realidad inmediata de la vida (Azuar, 1987: 12).

O bien, llega a obtener independencia del autor:

Un personaje actúa y vive precisamente en la medida en que se independiza del autor, en la medida que adquiere otros rasgos psíquicos como co-autor, capaz de crear él mismo una esfera distinta de contraste y expresión. El personaje ayuda tanto al autor a crear una novela como el autor a crear el personaje (Azuar, 1987: 13).

De otro lado, el personaje se erige como «centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor» (Azuar, 1987: 13). Citando a Guillermo de Torre, Azuar recuerda que el personaje es tanto más auténtico cuanto más capacidad de vida autónoma consiga en el lector, tras la lectura del texto (Azuar, 1987: 14). En este sentido, cita ejemplos memorables de Balzac, quien, en el momento de su muerte, expresó: «Sólo Bianchon [personaje de *La come-*

dia humana] puede salvarme» (Azuar, 1987: 16); o de Unamuno y su *Niebla* (diálogo con Augusto Pérez) para argumentar la autonomía del personaje, en el sentido de que tiene vida propia fuera de la vida que le transmite el autor en la novela. El personaje adquiere la condición de libre y su signo narrativo es el de la espontaneidad: «El auténtico personaje ha de oler a ser humano, ha de estar impregnado de la realidad en que todos andamos inmersos» (Azuar, 1987: 19); de hecho, la relación entre la persona y el personaje es estricta:

Indudablemente, en la medida en que el personaje vaya acercándose a la persona, hasta lograr esa misteriosa unidad humana, radicará el talento del novelista. Su tarea será, pues, ir del personaje y a través del personaje, hasta alcanzar, si esto fuera posible, a la persona, a la humanidad (Azuar, 1987: 21).

En el proceso de ficcionalización, el personaje tiene su origen en la experiencia del autor¹⁶⁴ y, al mismo tiempo, el autor se convierte «por arte de magia poética, en personaje ficticio»¹⁶⁵. Junto a ello, el personaje vive en el lenguaje: «La literatura nace a veces de un trueque o cambio de la frustración de la vida no vivida por la nueva existencia a la que aspira el deseo eterno y eternamente insatisfecho del hombre, cuya dinamicidad alienta en el arte» (1987: 24).

Pero, además, el personaje puede ser extraído de la realidad¹⁶⁶; procede de la observación directa del novelista, pese a que esa traslación fiel, objetiva, le resta entidad espiritual: «No es suficiente la pura observación de la realidad para la creación de personajes (...) La función del novelista es revelar la vida oculta en su frente» (Azuar, 1987: 28). Aunque lo frecuente es que el autor, si crea un personaje teniendo como referente la «realidad real» (Vargas Llosa) termine transmitiéndole «un determinado carácter, unas pasiones, ciertas ideas» (Azuar, 1987: 29).

Un aspecto en consonancia con el llamado *espacio representacional*, simbólico, es el paisaje y su función en la novela. El paisaje también es protagonista, o contribuye a la

¹⁶⁴ Para María del Carmen Bobes Naves (1990), aunque habla del personaje en el sentido semiológico, la relación entre el personaje y la persona (el individuo) es incuestionable (Bobes Naves, 1990: 44, 45).

¹⁶⁵ Azuar extrae la cita de *La estructura narrativa* (1984), de Francisco Ayala.

¹⁶⁶ Está claro que esta idea se trata de un referente común de escritores. Muñoz Molina (1990) construye sus personajes a partir de rasgos de individuos reales, datos que mezcla con otros imaginarios (1990: 89). Por su parte Javier Marías (1990: 91-99) escribe un interesante artículo sobre la relación entre el *Narrador* de *Todas las almas* y él mismo como autor, frontera que prácticamente desaparece en toda la novela, salvo por un dato final que aporta, a modo de coartada, referido a la vida personal del *Narrador*. Más aún, Esther Tusquets trata de los «Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco» (1990: 109-115) que, más o menos enmascarados o más o menos evidentes, aparecen en las obras de grandes escritores, y en la suya propia.

caracterización y a la formación del espíritu del individuo, o, al revés, es la esencia espiritual del protagonista la que se proyecta en el espacio, como otra instancia más de su identidad y de su conciencia. Evidentemente, el paisaje puede ser también objetivo, pero, aun así, pensamos que siempre hay un hilo de conexión entre ambos. Escribe Rafael Azuar: «El paisaje cobra, pues una importancia extraordinaria en la obra narrativa, no considerado solamente en sí, sino como mundo determinante y deformador de los personajes, guía y motivo de sus acciones, presagiador de la muerte, hasta un fatalismo insospechado» (Azuar, 1987: 96).

Los ejemplos, obviamente, pueden ser numerosísimos; Azuar aduce la influencia del entorno medio-ambiental en Neruda, quien llegó a decir (en *Confieso que he vivido*): «El estilo no es sólo el hombre. Es también lo que lo rodea, y si la atmósfera no entra dentro del poema, el poema está muerto: muerto porque no ha podido respirar» (Azuar, 1987: 98); nos recuerda también lo determinante del ambiente marítimo gaditano en *La arboleda perdida* de Rafael Alberti, o los enclaves gallegos de Rosalía de Castro, y concluye: «Así como en toda narrativa existe una progresiva ficcionalización del autor, existe también una transustanciación lenta y definitiva en el lenguaje poético de los elementos (imágenes, sensaciones, profundidades) que presta el paisaje» (Azuar, 1987: 99).

El personaje puede originarse, además, en un determinado estado de ánimo del autor (Azuar, 1987: 47-48), en el mismo sentido que establece Antonio Prieto (1990: 77-85), para quien «el personaje es donde se proyecta o enmascara la persona en cuanto que desea o necesita existir», es decir, el personaje es un entidad independiente, autónoma (Prieto, 1990: 81), idea en la que suelen coincidir los propios autores¹⁶⁷.

Milagros Ezquerro (1990) se refiere al personaje como una proyección, en mayor o menor grado, de los fantasmas, deseos y obsesiones del escritor¹⁶⁸ (Ezquerro, 1990: 14), y, como entidad literaria, es, al principio, «una estructura vacía semánticamente» que, finalmente, aparece plena de «significaciones múltiples» (Ezquerro, 1990: 16).

Por su parte, Isabel Cañelles (1999) trata el personaje literario en un sentido parecido a como lo hace Rafael Azuar. De toda su teoría se puede extraer la conclusión, igual-

¹⁶⁷ Marina Mayoral escribe sobre este aspecto concreto refiriéndose a un cuento suyo, «El asesino y la víctima», cuyo personaje, una mujer joven, termina suicidándose por amor, circunstancia que no había previsto en absoluto la autora y que le fue impuesta de súbito como imagen concluyente, tras abandonar varias veces el relato (Mayoral, 1990: 101-108).

¹⁶⁸ También Marina Mayoral opina de forma determinante en este sentido, coincidiendo con la opinión de otros autores –un tópico en la construcción narrativa– al comentar que «Con frecuencia pienso que los personajes novelescos no son más que desdoblamientos de la personalidad de su autor, manifestación de posibilidades no realizadas» (Mayoral, 1990: 102).

mente, de una franca proximidad entre el personaje y el individuo, tanto en sus aspectos narrativos como reales. Así, destaca la coherencia del personaje en consonancia con la esencia narrativa (Cañelles, 1999: 210); o habla del personaje como entidad dotada de vida (1999: 212); o bien, el personaje adquiere un comportamiento tal un ser humano dentro de un marco de valores igualmente humanos (Cañelles, 1999: 213), entre los que destaca de forma particular su carácter imprevisible (1999: 222).

3.3. Desde la teoría de Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa.

El origen del título de nuestro trabajo se encuentra, en realidad, en las obras de Paul Ricoeur *Sí mismo como otro*, concretamente en el «Quinto estudio. La identidad personal y la identidad narrativa» y en el «Sexto estudio. El sí y la identidad narrativa», y en su magno estudio *Tiempo y narración*, específicamente en el tercer volumen de este último. Ya hemos comentado el primer acercamiento intuitivo a lo que, en realidad, creemos que constituye un concepto que debería ser trasladado a los estudios literarios, tanto en la crítica como en la teoría literarias.

El planteamiento de Paul Ricoeur, que hace confluir líneas filosóficas, antropológicas y narratológicas, es interesante porque desvela o, al menos, traza directrices conceptuales concretas que pueden iluminar el tema de la identidad aplicado al individuo novelesco, siempre dirigido hacia el ámbito ontológico, a nuestro parecer uno de los más ricos. Nuestra intención, en este caso, es solo fundamentar la forma de aproximarnos a este tema, que posee grandes posibilidades de desarrollo, según creemos. De la unión de las teorías del personaje, tanto las personalistas (más subjetivas) como las estrictamente narratológicas (más académicas), con el concepto ricoeuriano de identidad (unido al de temporalidad, según el título de su estudio mencionado) pueden surgir estudios iluminadores. En nuestro caso, tal confluencia sirve solo de vislumbre de los textos que analizamos, lo cual nos incita inmediatamente a iniciar otros trazados de apertura y profundización más allá del presente trabajo.

Partiendo de una triple categorización del concepto de temporalidad (esto es, *tiempo fenomenológico*, *tiempo cosmológico* y *tercer tiempo*, el tiempo del ser humano, en

medio de los dos anteriores), Ricoeur aborda el sujeto desde la afirmación de que «Preguntarse *quién* es alguien exige narrar sus obras, tanto si nos referimos a individuos como a comunidades de pueblos» (Maceiras, 2009: 630). La trama narrativa sirve de comprensión del sujeto como «sí mismo», que «unifica la heterogeneidad, los cambios y la diversidad episódica y de tiempos, integrándolos en la trama única de su vida» (Maceiras, 2009: 630). El conocimiento del sujeto viene impuesto por la reflexión, «dirigida y aplicada a los símbolos, a los textos, a las obras..., porque es en ellos donde objetivamente se manifiesta la identidad subjetiva de individuos» (Maceiras, 2009: 630), aunque la ontología del individuo, tal y como concluía Vélez de Villa (2008: 232), no es definitiva, pues depende de «lenguajes, símbolos y acciones» (Maceiras, 2009: 630).

El concepto de *identidad narrativa* y lo que implica quedaría señalado mediante los siguientes ideas:

1. «La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse, por convención del lenguaje, identidad del *personaje*» (Ricoeur, 2009: 139).
2. «La identidad del personaje se construye en unión con la de la trama»¹⁶⁹ (Ricoeur, 2009: 139).

Un aspecto muy interesante, que justificaría plenamente la intención de nuestro trabajo es la relación que propone Ricoeur entre personaje y trama¹⁷⁰; la trama contribuiría también a la identidad:

El paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Es personaje el *que* hace la acción en el relato. Por tanto, también la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama. (...). La tesis sostenida aquí será que la identidad del personaje se comprende trasladando sobre el la

¹⁶⁹ Esto es, «Concurrencia entre una exigencia de concordancia y la admisión de discordancias que, hasta el cierre del relato, ponen en peligro esta identidad. Por concordancia entiendo el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama «disposición de los hechos». Por discordancia entiendo los trastocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal» (Ricoeur, 2009: 139 140).

¹⁷⁰ Esta relación procede, tal y como recuerda Ricoeur, de la *Poética* de Aristóteles: «La correlación entre historia narrada y personaje es postulada simplemente por Aristóteles en la *Poética*. Parece tan estrecha que toma la forma de una subordinación. En efecto, es en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la trama, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma» (Ricoeur, 2009: 142).

operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo –diremos– es “puesto en trama”. Recordemos brevemente cómo la teoría narrativa explica la correlación entre acción y personaje. La correlación entre historia narrada y personaje es postulada simplemente por Aristóteles en la *Poética*. Parece tan estrecha que toma la forma de una subordinación. En efecto, es en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la trama, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma (Ricoeur, 2009: 141-142).

Partiendo de los conceptos de Vladimir Propp establecidos en la *Morfología del cuento*, y del semiólogo Claude Bremond (*Lógica del relato*), Ricoeur demuestra la sólida relación entre las distintas instancias del relato, es decir, *trama*, *acción* y *personaje*, todo ello dirigido, de la misma forma, hacia la comprensión de la identidad narrativa. Las conclusiones generales, expuestas del mismo modo mediante citas aforísticas, serían las siguientes:

1. «Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista» (Ricoeur, 2009: 146).
2. «La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje» (Ricoeur, 2009: 147).
3. «Esta función *mediadora* que la identidad narrativa del personaje ejerce entre los polos de la mismidad y de la ipseidad es atestiguada esencialmente por las variaciones imaginativas a las que el relato somete a esta identidad. En realidad, el relato hace más que tolerar estas variaciones; las engendra y las busca. En este sentido, la literatura parece consistir en un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación de la identidad narrativa» (Ricoeur, 2009: 147-148).
4. «Contar con alguien es a la vez contar con la estabilidad de un carácter y esperar que el otro cumpla con su palabra, cualesquiera que sean los cambios capaces de afectar a las disposiciones duraderas en las que se deja reconocer. En la ficción literaria, es inmenso el espacio de variaciones abierto a las relaciones entre las dos modalidades de identidad. En un extremo, el personaje es un carácter identificable y re-identificable como mismo: es, en cierto modo, el estatuto del personaje de los cuentos de hadas y del folclore. En cuanto a la novela clásica (...), podemos decir

que ha explorado el espacio intermedio de variaciones en las que, a través de las transformaciones del personaje, la identificación del mismo decrece sin desaparecer. Nos acercamos al polo inverso con la novela llamada educativa y, más aún, con la novela de la corriente de conciencia. Parece, pues, invertirse la relación entre trama y personaje: al contrario del modelo aristotélico, la trama se pone al servicio del personaje. Es entonces cuando se pone realmente a prueba la identidad de este último, que escapa al control de la trama y de su principio de orden. Se alcanza así el polo extremo de variación, en el que el personaje ha dejado de ser un carácter. En este polo precisamente se encuentran los casos límites en los que la ficción literaria se presta a una confrontación con los *puzzling cases*¹⁷¹ de la filosofía analítica. En esta confrontación culmina el conflicto entre una versión narrativista y otra no narrativista de la identidad personal» (Ricoeur, 2009: 148).

5. «Los personajes de teatro y de novela son humanos como nosotros. En la medida en que el cuerpo propio es una dimensión del sí, las variaciones imaginativas en tomo a la condición corporal son variaciones sobre el sí y su ipseidad. Además, en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende a la del mundo en cuanto habitado corporalmente. Este rasgo califica la condición terrestre como tal y da a la Tierra la significación existencial que, de diversos modos, le otorgan Nietzsche, Husserl y Heidegger. La Tierra es así más que un planeta y otra cosa distinta de un planeta: es el nombre mítico de nuestro anclaje corporal en el mundo. Esto es lo que presupone finalmente el relato literario en cuanto sometido a la restricción que hace de él una mimesis de la acción. Pues la acción «imitada», en y por la ficción, sigue estando sometida también a la restricción de la condición corporal y terrestre» (Ricoeur, 2009: 150).

Hay casos, obviamente, en los que se produce una pérdida de identidad, cuya episteme consistiría en lo siguiente:

En una primera aproximación, estos casos [los *puzzling cases*] se dejan describir como ficciones de la pérdida de identidad. Con Robert Musil, por ejemplo, *L'Homme sans*

¹⁷¹ «Frecuentemente, los autores que se ocupan de la identidad personal recurren al uso de los llamados casos imaginarios o enigmáticos (*imaginary cases* o *puzzling cases*). Estos ejemplos son breves descripciones de situaciones en que se podría encontrar el ser humano si realizáramos variaciones imaginarias sobre las condiciones de su existencia, no contradictorias desde un punto de vista lógico, pero inconcebibles desde la perspectiva humana. Examinaremos aquí si estos relatos muestran o más bien ocultan la identidad personal, la cual, tal como es planteada por Locke, presenta problemas que él mismo señala. ¿Son éstos genuinos defectos o son, en realidad, y más precisamente, la puesta en evidencia del carácter aporético de la identidad personal, lo que Ricoeur llama (rescatando lo creativo en el planteo de Locke) las “paradojas de la identidad personal?” (Sanese, Claudia [s-f], «La relevancia ética de los *puzzling cases*», *Inter Ethica*, http://ponce.inter.edu/nhp/contents/inter_ethica/pdf/puzzling_cases.pdf).

qualités –o, más exactamente, sin atributos (*ohne Eigenschaften*)– se hace, en definitiva, no identificable, en un mundo –se dice– de cualidades (o de propiedades) sin hombres. El anclaje del nombre propio se hace irrisorio hasta el punto de hacerse redundante. Lo no-identificable se convierte en lo innominable. Para precisar la apuesta filosófica de semejante eclipse de la identidad del personaje, es importante observar que, a medida que el relato se acerca al punto de anulación del personaje, la novela pierde también sus cualidades propiamente narrativas, incluso interpretadas, como anteriormente, del modo más flexible y más dialéctico. A la pérdida de identidad del personaje corresponde así la pérdida de configuración del relato y, en particular, una crisis de la clausura del relato. Así tiene lugar una repercusión del personaje sobre la trama (Ricoeur, 2009: 148-149)¹⁷².

3.4. Conclusiones.

Es notoria, por tanto, la vinculación entre personaje y persona o individuo; del mismo modo, la relación entre personaje/individuo y texto como «espacio de actividades y relaciones que pueden definirse (...) metafóricamente como un espacio», según la idea de Thiebaut aludida (1989: 124). Del mismo modo, el personaje necesita de una identidad, la cual muchas veces se presenta como tautología (es decir, como búsqueda de su otro yo), no como consecuencia de su desarrollo narrativo (Madame Bobary, Gregorio Olías, Matías Pascal, el narrador anónimo de *LLL*). El personaje o el individuo narrativo responde, finalmente, a estados de ánimo del propio autor; a «fantasmas, deseos y obsesiones del escritor» (Ezquerro, 1990: 14).

De otro lado, para Paul Ricoeur existe una identificación evidente entre el personaje (o el individuo) y la trama: preguntar por el *quién* de alguien exige *narrar sus obras*, en el sentido individual o en el sentido colectivo (el subrayado es nuestro). Es indivisible la unión entre persona, personaje e individuo, en función de *sus experiencias*. Frente a esto, los casos de pérdida de identidad se explicarían por la presencia de experiencias no concebibles por el ser humano, aunque factibles desde el punto de vista imaginario; como *El hombre sin atributos*, de Musil, según considera P. Ricoeur.

¹⁷² Artículos destacables que comentan el tema de la identidad en Paul Ricoeur son los de Jimena Néspolo (2007), María Luisa Silva (2006) y el de Jorge V. Arregui y Manuel A. Basombrío (1999).

4. TERCERA PARTE: ANÁLISIS. TRES AUTORES ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS EN SEIS NOVELAS: UNA APROXIMACIÓN AL INDIVIDUO Y A SU IDENTIDAD NARRATIVA.

4.1. José Antonio Gabriel y Galán: *El bobo ilustrado* y *Muchos años después*.

Las dos novelas de José Antonio Gabriel y Galán analizadas en este trabajo corresponden a una teórica última etapa en su producción narrativa, sin duda la más madura y la de mejores logros. En ellas, fijamos nuestra atención particularmente en el desarrollo del individuo, conforme hemos expuesto en nuestra introducción. En este caso, el individuo narrativo se propone como una bifurcación de lo que entendemos es la conciencia del propio autor, partiendo de opiniones vertidas en diversos lugares por José Antonio Gabriel y Galán, sobre todo teniendo en cuenta sus declaraciones en torno a que toda obra literaria, toda novela, es autobiográfica, y a la vinculación directa entre Julián, Silverio y él mismo (Gabriel y Galán, 1982: 114; 1985: 109; 1990a: 119; 1991: 63; 1991: 73). En ambas novelas, además, comparecen aspectos morales de relevancia y reflejan, por otra parte, instancias concomitantes con la realidad española de la transición y la democracia (pese al enclave temporal decimonónico de la primera); todo ello en un contexto en el que el individuo se enfrenta a ambientes hostiles, particularmente en *EBI*, o a planos históricos y personales en conflicto.

4.1.1. El autor y su contexto histórico-crítico. Referencias biográficas.

José Antonio Gabriel y Galán nace en Plasencia en 1940. En Madrid cursa el bachillerato y en 1963 termina sus estudios de Derecho y se traslada a París, donde residirá hasta 1966. En 1968, ya de vuelta a España, concluye sus estudios de Periodismo en la Es-

cuela Oficial de Madrid; en este mismo año se incorpora profesionalmente a la agencia EFE como redactor parlamentario. En 1970 es nombrado subdirector de la revista *Actualidad Española* y queda finalista del Premio Biblioteca Breve con su novela *Punto de referencia*, que se publicará en 1972 en la editorial Planeta, «en el marco de una operación promocional rimbombante que unió a las editoriales Barral y Planeta bajo el eslogan “¿Existe una nueva novela española?”» (Gabriel y Galán, 1985: 109). En 1976 se incorpora a la redacción de *Cuadernos para el Diálogo* como coordinador de las secciones de Cultura y Sociedad; en esta revista permanecerá hasta 1978. Fue miembro fundador del PEN Club y secretario hasta 1979. En 1978 empieza a publicar artículos en el diario *El País* y obtiene una beca Juan March de narrativa para su segunda novela, *La memoria cautiva*. Ese año publica el libro de poesía *Un país como este no es el mío* (Hiperión). En 1979 regresa a la agencia EFE y en 1980 escribe una versión teatral de *La Velada de Benicarló*, de Manuel Azaña, estrenada en octubre en el teatro Bellas Artes de Madrid, obra que permanece en cartel hasta junio de 1981. El mismo día del estreno le diagnosticaron un linfoma, causa final de su muerte en 1993. Dirige desde 1981 hasta 1985 la revista médica *Consulta*. También en 1981, publica *La memoria cautiva* (Legasa) y *A salto de mata* (Cátedra). En 1983 se publica su traducción de *Anábasis*, de Saint John Perse (Visor). En 1985 redacta la radio-novela *Tiempo del 68*, emitida por RNE entre enero y abril de es año. En 1986 refunda la revista cultural *El Urogallo*, en cuya dirección permanecerá hasta el momento de su muerte, y publica *El bobo ilustrado* (Tusquets), novela con la que quedará finalista del Premio Nacional de Literatura en 1987. Al año siguiente la Editora Regional de Extremadura publica su *Poesía 1970-1985*, que incluye el libro inédito *Razón del sueño*. Empieza a colaborar con *Diario 16*. En 1990 se le concede a su novela *Muchos años después* el Premio Carranza, cuyo jurado estuvo compuesto por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Arturo Uslar Pietri, Augusto Roa Bastos y Gonzalo Torrente Ballester; la novela se publicará un años después en Alfaguara. Fue finalista, con esta misma novela, de los premio de la Crítica y Nacional de Literatura en 1992¹⁷³.

¹⁷³ Datos extraídos de *José Antonio Gabriel y Galán. Reflexiones sobre su vida y obra* (VV. AA., 1994: 129-131).

4.1.2. Referencias críticas a su obra.

Se quejaba siempre José Antonio Gabriel y Galán de la escasa atención de su obra poética en antologías (2007: 88-90, 10, 111-113, 118-119) y, en cierto modo, de la marginalidad a que se sometía a su obra narrativa, en parte –reconocía el mismo– por responsabilidad suya, pues su condición de poeta excluía a la novelista, y al revés (Gabriel y Galán, 1985: 11), y, también en parte, por lo que él denominaba «acomodamiento en la construcción de la historia de la literatura española contemporánea», es decir, por el excesivo peso de las generaciones o de los grupos generacionales (Gabriel y Galán, 1985: 113) en perjuicio de los lobos solitarios, y él, en cierto modo, se sentía así, como jugador y como novelista (Gabriel y Galán, 2007: 130, 145).

En la conferencia aludida (Gabriel y Galán, 1985: 114) sigue lamentándose del escaso lugar que se le concedió en antologías e historias de la literatura, y cita, como el inicio de trabajos críticos detenidos, los de Mirta Cohen sobre su poesía y –lo entendemos así, puesto que no lo cita con precisión– el artículo de José Luis Rodríguez Puértolas «José Antonio Gabriel y Galán: ilustraciones y referencias» en el suplemento de *Anthropos* (Rodríguez Puértolas, 1988: 14-20).

Puértolas se refiere, efectivamente, a la ausencia o presencia mínima de J. A. Gabriel y Galán en las historias de la literatura, y lo achaca –en parte– a la desidia y al apresuramiento de la crítica literaria española y al marbete de *precursor*, *epígono* o *raro* que se le aplica a algunos escritores que no encajan en el sistema, además de a la influencia de *Tiempo de silencio* y a la larga lista de textos narrativos tan diferentes a que dio lugar el abandono del realismo social, puesto que en esa estela, y hacia 1972, surgen los nuevos narradores aupados por un organizado programa editorial (Rodríguez Puértolas, 1988: 14), ya referido en otros apartados de este trabajo, procedente de Carlos Barral y la editorial Planeta. Los auspiciados por la primera editorial serían los estetas, los novísimos, mientras que los de Planeta serían «los herederos del compromiso» (Gabriel y Galán, 1985: 109); idea que ya había adelantado Rafael Conte¹⁷⁴. Este marco de renovación es donde José Antonio Gabriel y Galán publica su primera novela, *Punto de referencia* (1972), obra im-

¹⁷⁴ Los datos están extraídos del artículo de Rodríguez Puértolas, quien se refiere a la serie de artículos («En busca de la nueva ola») que publicó Rafael Conte entre el 23 de noviembre de 1972 y el 15 de febrero de 1973 (Rodríguez Puértolas, 1988: 19).

perfecta según su autor (Rodríguez Puértolas, 1988: 15), pero «una de las más interesantes narraciones de la época» (Rodríguez Puértolas, 1988: 15), ambientada en el Madrid franquista y crítica contra «el enmascaramiento de la verdad social y personal», repleta además de motivos autobiográficos, alusiones literarias (Rodríguez Puértolas, 1988: 15) y de experimentación lingüística (1988: 16).

La memoria cautiva (1981), bastante criticada moralmente por el profesor Martínez Cachero en función de las referencias sexuales y escatológicas (Martínez Cachero, 1997: 386), narra en forma de monólogo interior «el tortuoso universo mental de un hombre ya anciano», personaje también repleto de referencias autobiográficas (Rodríguez Puértolas, 1988: 16-17). Gabriel y Galán afirmaba que había escrito esta novela «como quien escribe un poema», y que el texto constituye «uno de los libros más inclementes que se hayan publicado nunca en nuestro país». Ante todo, y según su autor, la novela supone «una meditación radical sobre la memoria y el tiempo»¹⁷⁵ (Gabriel y Galán, 1985: 112). En ese mismo año (1981) publica *A salto de mata*, hecho que editorialmente no favoreció a *La memoria cautiva*, según comenta el mismo Gabriel y Galán (1985: 113). No obstante, *A salto de mata* guarda líneas de semejanza con respecto a la inmediatamente anterior, en virtud de la «coincidencia de las situaciones vitales de los protagonistas –viejo el uno, jovencísimo el otro–» y de su carácter aparentemente realista y social¹⁷⁶ (Rodríguez Puértolas, 1988: 17-18).

¹⁷⁵ En la reseña que publica en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Santos Alonso (1982: 435-438) trata la unidad existente entre *La memoria cautiva* y *A salto de mata*, ambas publicadas en el mismo año (1981), tal y como se ha aludido. Alonso habla claves que recorren la producción literaria de José Antonio Gabriel y Galán, considerando también su producción poética (*Descartes mentía* y *Un país como este no es el mío*): «La evocación de la memoria, la diversidad simbólica, la expresión de ámbitos interiores y viscerales, la presencia de la soledad y la marginación» (1982: 435). En cuanto a *A salto de mata*, Santos Alonso incide en el contraste que presenta la novela entre «dos mundos contrapuestos (...): el de los desharrapados héroes de la navaja, del corte y del tirón, y el de la burguesía acomodada en coches flamantes» (Alonso, 1982: 436). Ambas son, según Santos Alonso, «novelas psicológicas», mediante las cuales Gabriel y Galán «ahonda en los caracteres con magistral tratamiento, al tiempo que los acerca al lector con sus virtudes y defectos acumulados», lo cual da lugar a que los personajes «no pierdan entidad de personas de carne y hueso» (Alonso, 1982: 438).

¹⁷⁶ El carácter social y realista de la obra se pone de manifiesto particularmente en el lenguaje (entre otros aspectos), del cual nos ofrece una somera aproximación Ascensión Rivas Hernández en lo referente al argot de la delincuencia juvenil (Rivas Hernández, 2000: 833-839).

4.1.3. *EL BOBO ILUSTRADO.*

4.1.3.1. Introducción.

En el que constituya acaso el artículo crítico más lúcido dedicado a *EBI*, el profesor Torres Nebrera (2000: 29-60) sale al paso sobre el mantenido criterio de filiación a la novela histórica del texto de Gabriel y Galán. Para Torres Nebrera, en *EBI* solo el fondo de la novela es histórico, y, aun así, se trataría de un escenario «anecdótico, simplemente situacional de un conflicto» (2000: 46); de tal manera, la penúltima novela del placentino sería «una novela intrahistórica antes que novela histórica» (2000: 47), puesto que Pedro de Vergara, el protagonista, nos da cuenta de su historia personal «como confesión introspectiva, a sí mismo, en la forma especular del relato en segunda persona» (2000: 46). Es decir, el conflicto que comparece en la novela se podría desarrollar independientemente del contexto histórico acotado, entre otras cosas porque podría servir perfectamente de símbolo o metonimia de la angustia de las dos Españas¹⁷⁷ (2000: 47).

Por su parte, el mismo Gabriel y Galán (acostumbrado a ofrecernos su propia visión sobre sus textos) incide en la identificación de lo individual como rasgo distintivo de *EBI*, más allá del sentido histórico y en la vinculación entre Pedro de Vergara y los protagonistas de sus novelas anteriores, unidos por un mismo hilo existencial o de conciencia:

Mi cuarta novela, «El bobo ilustrado», lleva demasiadas citas iniciales, todas ellas históricas, lo que ha hecho creer a muchos que se trataba de una novela de ese género cuando en realidad Pedro de Vergara, el protagonista, es la misma persona que Manolo el periodista, que el Roto el delincuente, que el viejo de memoria indefinida (...). Naturalmente Pedro de Vergara no es un traidor (...), es sencillamente el Licenciado de Vidriera (Gabriel y Galán, 1990: 82).

¹⁷⁷ María del Mar Langa Pizarro (2004) revisa sumariamente la proliferación del género durante transición en el contexto de la denominada *nueva narrativa española* y anota que los nuevos géneros surgidos son, muchas veces, «géneros impuros, en los que los rasgos de una determinada tendencia se ven mezclados con los de otra» (Langa Pizarro, 2004: 107). No obstante, consideramos que no existe un planteamiento crítico en el artículo de Langa Pizarro, de tal manera que, al tratar la novela histórica en la democracia, alude sucintamente a *EBI* y a que esta novela constituye un «retrato de la Guerra de la Independencia» (Langa Pizarro, 2004: 113).

Y tampoco está de acuerdo en atribuir críticamente a *EBI* la categoría de novela histórica. Más allá de eso, hace recaer su significación sobre lo que él denomina «el fenómeno de la perplejidad», instancia que le afecta a él mismo como autor, hecho que defiende su propia idea de que toda novela es autobiográfica:

«El bobo ilustrado» no es, como se ha dicho repetidamente, una novela histórica, sino una reflexión sobre el fenómeno de la perplejidad, la perplejidad que siempre me ha acompañado personalmente y la que observo a mi alrededor; el peso de la perplejidad en la política, las razones y las contrarrazones para apoyar o rechazar algo; la perplejidad ante el tema de la OTAN, la perplejidad de Kafka (Gabriel y Galán, 1982: 114).

Para Leopoldo Azancot *EBI* se trata de «una novela ejemplar» y admite, sin más crítica, la filiación histórica del texto. El escritor y crítico comenta aspectos como la evocación del Madrid decimonónico, efectuada «de manera admirable, sin didactismo ni pedantería». Con respecto a lo que luego se comentará, es decir, la relación entre el protagonista y su entorno inmediato, Azancot habla de que Gabriel y Galán «sabe dotar de vida propia a sus personajes y mostrarlos en evolución continua, en interrelación con su medio» (Azancot, 1987: 43).

4.1.3.2. El individuo y la ciudad: el cronotopo urbano como extensión del espíritu.

Por nuestra parte, y entrando en materia, hemos configurado el análisis del individuo en *EBI* en virtud de tres aspectos o tres grandes líneas de desarrollo. En primer lugar, la relación entre el individuo y la ciudad; es decir, la forma en que el ambiente urbano y sus matices específicos influyen directamente en el espíritu del protagonista y, además, son reflejo de ese mismo espíritu, al modo como el paisaje de los escritores del 98 o del romanticismo¹⁷⁸ se constituía como una transustanciación del alma del autor. En este

¹⁷⁸ En la breve revisión histórica de M^a del Carmen Pena (1998: 13-21) en torno al paisaje pictórico desde la cultura clásica grecolatina hasta el siglo XIX, la autora nos recuerda que «Con el Romanticismo el géne-

sentido se demostrará que ambas instancias –individuo y espacio urbano– quedan unidas por un vínculo de envilecimiento y deturpación que afecta paralelamente a una y otra de forma sincronizada mediante una colaboración simbiótica de destrucción sobre el protagonista Pedro de Vergara¹⁷⁹. En segundo lugar, el vínculo que establece el individuo con las tres figuras femeninas (específicamente con dos de ellas, Rahel Levin y Mariblanca, la sirvienta muda). En este caso, la exégesis intenta demostrar la polaridad de un mundo personal que se extiende entre los conceptos cernudianos (también lukacsianos) de la *realidad* y el *deseo*¹⁸⁰, pero en el que participa también muy significativamente el valor de la libertad individual. Y, por último, las particularidades del contexto histórico, polarizado del mismo modo en dos universos ideológicos contrapuestos, nos aporta otra faceta no menos importante del individuo de actitud irresoluta, pasiva y pusilánime que se sitúa en medio de tal dicotomía, sin capacidad para actuar expeditivamente en un sentido u otro.

Todos estos aspectos contribuyen a la idea de que las vidas humanas se configuran, en rigor, como una antítesis constante entre la realidad y el deseo, conflicto que conduce necesariamente a la alienación individual¹⁸¹ y, en última instancia, la destrucción (moral y

ro del paisaje adquirió una alta consideración que hasta entonces no había tenido, expresándose dentro de las tendencias idealistas en forma poética o fantástica (Pena, 1998: 17). Más adelante indica, en el mismo sentido, que «El paisaje como expresión de ideas o sentimientos fue una constante a lo largo de todo el siglo XIX en artistas críticos, que veían reflejado en él al individuo, bien como sujeto histórico, bien como ser único» (Pena, 1998: 19).

¹⁷⁹ Acedo Tapia estudia el espacio novelesco como un componente estructural íntimamente unido al individuo. De tal modo, argumenta que «El espacio no actúa sólo como un soporte físico para conferir cierto sentido de unidad al relato o para ofrecer un marco a la trama, sino también como un modo de caracterización que, más allá de sus funciones temáticas y estructurales, contribuye a dar cierta forma a la esencia de los personajes (Acedo Tapia, 2011: 15). De los tres niveles (físico, social y mental) en que puede desarrollarse el espacio novelesco nos interesa el tercero, mediante el cual «El individuo interpreta su entorno y lo trasciende por el poder de la imaginación. Se generan así los *espacios representacionales*, asociados siempre al valor simbólico» (Acedo Tapia, 2011: 16).

¹⁸⁰ El tema es cernudiano, pero ya G. Lukács apuntó originalmente el conflicto; en realidad se trata de un tema eterno, tal y como comenta Darío Villanueva al hablar de *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos, en el sentido de que esta novela aborda «la falta de armonía entre la realidad y el héroe, que quisiera poseer un mundo de pasiones afirmativas y se encuentra en perpetua agonía en otro precario y deficiente» (Villanueva, 1979: 44).

¹⁸¹ Sobre el concepto de alienación Gurméndez (1989: 12) hace notar los muy diferentes sentidos de este concepto según el contexto cultural de que tratemos («operación comercial ventajosa», en inglés, o, en alemán, «trabajo serio, profundo, el despliegue o desarrollo de las más íntimas posibilidades de la individualidad»). El sentido que aquí utilizamos del término se refiere, obviamente, al español. En este caso, Gurméndez señala que «Esta palabra, *alienación*, es una variante culta de *enajenar* que deriva de *ajeno*, procedente del latín *alienus* y, a su vez, de *alius* que significa «otro». (...) Pero de los múltiples sentidos que tiene, en español, esta palabra, predomina la idea de *Otro*, bien sea para dar una cosa que es de uno, hacerse otro en la locura o ser extraño a uno mismo. En español, pues, la palabra *alienación* expresa la realidad del Yo como «ajeno» u «otro». Lo cual puede ser aplicado a *MAD* con respecto a la vivencia alienadora de Silverio, Julián y Odile.

física) del individuo.

El punto de vista del autor de *EBI* difiere en cierto sentido de esta idea, al afirmar que uno de los rasgos comunes a los personajes de sus novelas es: «Su vulnerabilidad, el sentimiento de fragilidad que les impide entregarse al exterior, a la vida social, el sentimiento de acoso que les hace buscar refugio en su propia interioridad real o fantástica» (Gabriel y Galán, 1992: 81).

Juicio que amplía al establecer que:

Los personajes centrales de mis novelas (...) viven el mundo, efectivamente, como una hostilidad, y a partir de ahí se produce un conjunto de reacciones: desde el que vuelca la hostilidad hacia sí mismo hasta aquel al que la «tormenta» desbarata su propia identidad, pasando por el que huye, el que se esconde en su interior o el que se inventa un refugio fantástico (Gabriel y Galán, 1992: 81).

En efecto, la situación vital a la que se ve abocado Pedro de Vergara tiene su origen en los mencionados sentimientos de vulnerabilidad, fragilidad y acoso (todos ellos enraizados en unas premisas históricas muy determinadas), a los cuales el individuo va a responder, en este caso, mediante el recurso de la fantasía. La cual resulta ser una forma específica de *deseo* que se elabora como contestación a una *realidad* que lo acosa, lo vulnera, lo hace sentirse frágil y cuyos principios no comparte. De la disociación profunda entre los dos ámbitos, de su incesante conflicto, no puede surgir otra cosa que la destrucción o el exterminio del ser humano.

Un primer contexto semiótico en la relación individuo-alma-espacio¹⁸² queda establecido por la visión que Vergara nos ofrece de la plaza de los Mostenses, la cual actualiza, (aparte de aportar nociones estrictamente objetivas, históricas o intrahistóricas), el estado interior del individuo que lo contempla y describe desde una segunda voz narrativa, al modo de la corriente de conciencia joyceana¹⁸³.

Se puede aducir que, desde un punto de vista metafórico o alegórico, los aconteci-

¹⁸² Ya hemos aludido al espacio simbólico tratado en el trabajo de Eugenia María Acedo Tapia (2011: 15). Pensamos que el trabajo de Gaston Bachelard (2000), pese a estudiar los espacios interiores y su relación con el espíritu, el alma, la conciencia o el subconsciente del individuo, no deja de señalar la misma relación con respecto al espacio exterior (la casa, particularmente), en el sentido de «nuestro rincón del mundo (...) nuestro primer universo» (Bachelard, 2000: 34). La Plaza de los Mostenses, por su reducido ámbito, representaría, salvando las distancias, ese mismo universo para el bobo ilustrado.

¹⁸³ Torres Nebrera denomina el discurso de *EBI* «confesión introspectiva»; es decir, Pedro de Vergara «se narra a sí mismo, en la forma especular del relato en segunda persona» (Torres Nebrera, 2000: 46).

mientos históricos que van a ser referidos por el periodista de la *Gazeta*, así como la atmósfera de la plaza de los Mostenses, y otros ámbitos urbanos que se irán mostrando en el desarrollo de la narración, son paralelos (es decir, son consecuencia y corolario) al estado espiritual del propio individuo que los contempla. La relación entre los espacios urbanos y la degradación moral (y también física) del periodista afrancesado se percibe de modo más intenso hacia el final de la novela, a partir del episodio de los jumentos y el yeso y de la búsqueda de su compañero de redacción Francisco Rodríguez.

Efectivamente, la plaza aparece «encerrada entre conventos» (*EBI*: 13) y «recogida sobre sí misma, protegiendo un silencio con el que podías toparte en cada esquina» (*EBI*: 13). El ámbito, compuesto por figuras humanas y por los distintos matices del espacio exterior que vislumbra el periodista de la *Gazeta* desde su balcón, refleja la «situación confusa» (*EBI*: 13) de la ciudad de Madrid en los primeros días de julio de 1808. Las expresiones aludidas representan instancias sutiles del alma de Pedro de Vergara¹⁸⁴, un hombre en cierta forma *encerrado y recogido en sí mismo* y en medio de una situación histórico-política que repercute inevitablemente sobre su vida¹⁸⁵.

Puede conjeturarse que el recogimiento, el encierro y el silencio del lugar anticipan el *deseo* implícito que más adelante expresa Pedro de Vergara con respecto al alejamiento físico (y no sólo físico, como se verá después) de su mujer, próxima a marcharse de Madrid (*EBI*: 15); pero, en un sentido más trascendente, la atmósfera que se nos describe de la plaza, a modo de un cuadro de la época negra de Goya¹⁸⁶, trasluce un estado anímico del propio individuo¹⁸⁷, que se nos irá desvelando a medida que la narración avanza.

¹⁸⁴ La relación ciudad e individuo se intensifica, además, en no pocos momentos de la novela y, en este sentido, la presencia del cadáver del perro en descomposición no es casual; la mención de este elemento a lo largo de la narración va configurando una forma de hito espiritual reiterativo que se propone en último término como preaviso del final trágico del protagonista.

¹⁸⁵ En la misma textura ambiental, siempre desde el punto de vista de Vergara, «los escasos caminantes empezaban a convertirse en inciertas estatuas que se deslizaban sigilosas por el empedrado irregular» (*EBI*: 13), o las figuras de la guardia se convierten en «siluetas severas» (*EBI*: 13). Estos rasgos despersonalizadores o mistificadores revelan, en igual medida, matices aplicables a la propia incertidumbre en la que se desarrolla la vida de Vergara durante el tiempo de la narración y a la actitud furtiva que este debe tomar para salvaguardar su vida, en virtud del ambiente político del momento.

¹⁸⁶ La cita que el autor coloca en el frontispicio de la novela ilustra el espíritu de Pedro de Vergara y de su entorno inmediato, el Madrid de julio de 1808. A este respecto, el profesor Gregorio Torres Nebrera alude a que «No hay en esta novela ni una línea de amable y colorista costumbrismo decimonónico. Toda ella –que se abre y se cierra con sendos lemas del pintor de Fuendetodos– es un grabado negruzco de Goya» (Torres Nebrera, 2000: 48).

¹⁸⁷ Las referencias al estado socio-político de confusión y ajeteo en el que se encuentra la ciudad quedan contrarrestadas, no obstante, por el propio protagonista, quien, como contrapartida, establece que «Sin embargo, no había que exagerar, la vida en la capital estaba normalizada pese a las proclamas y panfletos de la propaganda patriótica, que presentaba Madrid como la antesala del infierno» (*EBI*: 15).

Sin embargo, en medio de este ámbito, lo que destaca significativamente es el cadáver en descomposición de un perro¹⁸⁸, símbolo inequívoco, asimismo, del momento histórico que se vive: «La imagen del perro muerto [...] aparecía familiar a los habitantes de aquellos alrededores. Nadie se había preocupado de llevárselo, ni siquiera la servidumbre del conde» (*EBI*: 13).

Este cuadro externo contextualiza, por tanto, el ámbito familiar del Pedro de Vergara, en vías –como el animal muerto– de descomposición por la marcha de su mujer y su hijo a tenor de las turbulencias políticas. El cuadro de la ciudad que empieza a iluminarse se amplía con la narración del inicio del alumbrado público¹⁸⁹:

En la plaza de los Mostenses se abrió un período crítico de lucha de luces, matrimonio del fulgor y las sombras. La luminaria de los cinco fanales que adornaban la plaza contribuyó a facilitar las tareas de acoplamiento en el vehículo del interminable equipaje de tu mujer (*EBI*: 15).

Es obvio que el cuadro contiene una alusión implícita al ambiente político y al propio espíritu de Pedro de Vergara (*período crítico de lucha de luces*), cuya conciencia se debate entre dicotomías y dudas de difícil resolución.

Por otra parte, la degradación del entorno se focaliza sobre un paisaje urbano sórdido, degradado por la miseria y la pobreza¹⁹⁰ (que vuelve a repetirse más enconadamente en 213-215, con el episodio de los jumentos cargados de yeso y el acoso de los mendigos), pero también por la violencia, no solo del ejército francés, sino de los propios patriotas, que asaltan multitudinariamente a Vergara (*EBI*: 242-244) y que terminarán con su vida. Todo ello incide de una forma particular en la percepción del bobo ilustrado, cuyo

¹⁸⁸ Las alusiones al cadáver del perro aparecen referidas significativamente como un contrapunteo en tres lugares de la narración, en los capítulos XII, XXV, y XXVII (*EBI*: 114, 222 y 244 respectivamente). El simbolismo del perro, desde el Cancerbero de la mitología grecorromana, es vasto; no obstante, conviene recordar la función de «guía del hombre en la noche de la muerte» (*apud* Chevalier, 2007: 816) por la relación evidente de este animal con el destino trágico de Pedro de Vergara.

¹⁸⁹ Más adelante, cuando Vergara se queda solo, advertirá «un orden nuevo» desde el momento en que también enciende una lámpara doméstica: «Encendiste una lámpara de mano e ibas comprobando que todo seguía en su sitio, aunque disfrazado, en un orden nuevo que decididamente pretendía desplazarte» (*EBI*: 22). El fragmento conforma, de igual modo, una serie de matices extensibles figuradamente a los aspectos socio-políticos y al universo personal del bobo ilustrado; además ilustran adecuadamente la esperanza de cambio y de renovación que subyace en el espíritu del periodista.

¹⁹⁰ No obstante el contenido peyorativo del ambiente (personal, urbano, político), el capítulo II se cierra con una percepción poética (a modo de esperanza), restauradora o exaltadora del crepúsculo en la ciudad: «Pero Madrid era también el incendio del crepúsculo escapándose por detrás del Palacio Real, algo capaz de conmovier incluso al más reacio de los extranjeros» (*EBI*: 24-25).

sentimiento de soledad parece estar en consonancia con el ambiente que lo rodea, según lo expresa él mismo en las primeras páginas de la novela, al contemplar la Plaza de los Mostenses:

Miraste a tu alrededor sintiendo sobre ti un Madrid sombrío, más sucio que nunca, con sus calles y paseos yermos, cubiertos de hierba o basura, ante la desidia de la población, con los cadáveres sepultados en medio de las bóvedas o a las puertas de las iglesias, exhumados de tiempo en tiempo en grandes mondas para ser después conducidos en carretas al estercolero común. Estabas efectivamente solo (*EBI*: 21).

La misma perspectiva de envilecimiento¹⁹¹ que aplica Pedro de Vergara sobre lo externo afecta al espacio interior de su propia casa¹⁹² (reflejo de su estado espiritual, como se ha argumentado antes), aunque inmediatamente ese espacio va a ser vivido de distinto modo, merced a las posibilidades que le proporciona la soledad. Pedro de Vergara empieza a encontrar esa misma noche (la de la marcha de Isabel) su propio lugar y su propia individualidad; también, su propia vivencia del tiempo, su propia *temporalidad*, pese a que dicho espacio haya sido organizado (en última instancia) por una Isabel con ánimo inconsciente de despersonalización o (como el narrador afirma en el capítulo II: «El sillón de tu gabinete también apareció cubierto con la insultante funda blanca, huella del resentimiento conyugal» [*EBI*: 23]) por estricto resentimiento personal:

Una bocanada de aire rancio, estancado, te recibió nada más traspasar la puerta de tu casa. Olía a cerramiento secular, se respiraba incómodamente en aquella atmósfera de alcanfor. Fuiste recorriendo habitaciones, abriendo cortinajes, mirando, como si de la primera vez se tratara, la distribución del piso, y en cierto modo así era tu mirada, inaugural. Todo había quedado extrañamente vacío, como una caja de música a la que hubiesen quitado el mecanismo melodioso. Isabel se mostraba tan despreciadora que había mandado cu-

¹⁹¹ La crítica al estado urbano e higiénico de Madrid es motivo de reflexión, hacia el final del capítulo II, de Pedro de Vergara. Aunque es evidente que la percepción del protagonista-narrador revierta objetivamente sobre el aspecto físico de la ciudad, no es menos cierto que se puede atribuir a tales pormenores un sentido connotativo que, como ya se ha comentado, afecta a un estatus psicológico o moral determinado en la persona de Pedro de Vergara. «¿Qué podría pensar el hermano mayor de Napoleón de esta ciudad en la que no se veía sino basura por las calles, no se escuchaban más que ruidos y algarabías, donde la noche se llenaba de sombras furtivas?» (*EBI*: 24).

¹⁹² La degradación o lo sórdido que percibe Vergara en su ámbito doméstico se contradice abiertamente con las imágenes del ensueño, la evocación infantil y la poesía que propone Bachelard en *La poética del espacio* (2004: 33-69). Para el bobo ilustrado la casa parece más bien un ascenso al infierno, invirtiendo así el valor que ofrece Bachelard, y se adhiere a la idea de Eugenia María Acedo Tapia (2011) de los espacios como paraísos o como infiernos.

brir los muebles del salón con fundas de tela blanca, seguramente para manifestar que allí estabas de más. Encendiste una lámpara de mano e ibas comprobando que todo seguía en su sitio, aunque disfrazado, en un orden nuevo que decididamente pretendía desplazarte. Echabas en falta un rasgo íntimo, típico de tu hogar, esa sensación culposa de que, hicieras lo que hicieras, siempre lo harías mal. A partir de esa noche nadie te recriminaría, podrías permitirte el lujo de ir por el pasillo gritando tu nombre sin tener que dar explicación alguna, incluso aunque éstas se agolparan en tu boca por mor de la costumbre. Tenías la facultad de cambiar los muebles de lugar, colocar uno encima de otro si tal era tu apetencia, arrinconarlos, desparramar la ropa por el suelo, reírte a carcajadas de todo lo que hasta entonces había sido el sagrado orden cotidiano. La casa era grande, nunca te pareció tan grande, de pronto se te abrían de par en par los espacios y el tiempo (*EBI*: 22).

4.1.3.3. El Madrid sórdido.

El espacio novelesco de Madrid se postula como un territorio «desolado, polvoriento y desértico», tal «después de una batalla» (*EBI*: 115), símil justamente en consonancia con el ambiente socio-político del momento. La atmósfera del cuadro descriptivo introductorio a la salida de Pedro de Vergara hacia la librería Fuentenebro (capítulo XIII) es comparable en cierto modo a la descrita al inicio de la novela, de tal manera que en contraposición a la agitación que impone el conflicto entre el ejército francés y los defensores patriotas, percibimos *connotativamente* una ciudad sin actividad alguna, inerte, sumida en el silencio (un silencio narrativo-ambiental, no histórico).

Otro ejemplo de espacio arquitectónico (que, aunque no esté relacionado exactamente con los estados anímicos del individuo –en este caso sería muy forzado justificar tal vínculo–, sí debe ser situado en una misma *textura* de percepción subjetiva) lo constituye la librería de Fuentenebro (*EBI*: 116). Lo significativo del espacio interior del local lo configuran, en primer lugar, sus limitaciones volumétricas, su angostura; después, el hecho de que sea un espacio ocupado enteramente por numerosísimos y abigarrados volúmenes y por un mostrador exiguo; y, finalmente, por la heterogeneidad que, en cierto modo, impera en la reducida habitación. En este sentido, Vergara llega a referirse más abajo a este espacio peculiar como *covacha* (*EBI*: 117):

En Madrid había tiendas lujosas, capaces de competir con las de cualquier corte europea. Pero las librerías, sin excepción, eran un mundo aparte. Te hallabas en un men- guado recinto de unos cuarenta pies de superficie, cubiertas las paredes con una suerte de andamios en forma de estanterías sobre las que se apilaban volúmenes de todos los gustos y dimensiones. La estancia quedaba cortada en el centro por un reducido mostrador de fino sin disfraz, tan angosto como un banco de herrador y tan plano en su superficie como las montañas de Suiza. Encima de él, diversas hojas impresas a medio plegar y varias horteras de engrudo, todo ello amenizado con las cortaduras de papel y restos de pergamino. En el fondo, una abertura a través de la cual se veía la trastienda, dominada frontalmente por un pequeño nicho en forma de altar con una estampa de san Casiano, patrón de los hombres de letras. Lo más característico eran los inseguros bancos en los que los concurrentes leían el periódico o solían enzarzarse en polémicas literarias, hasta que a las dos de la tarde el li- brero les invitaba a comer la puchera, o, lo que es lo mismo, a que se fueran a la calle (*EBI*: 116).

En la misma línea de sordidez espiritual que se ha comentado, el capítulo XXIV se configura como una ansiosa búsqueda de Vergara por varias calles de un Madrid amena- zante y desconocido, en busca de la casa de Francisco Rodríguez, en un intento obvio de deshacer el entuerto a que dio lugar la conversación entre ambos. El itinerario lo lleva a término en medio de un sentimiento creciente de miedo y de sensaciones subjetivas que reflejan la conmoción interior del individuo ante la amenaza (real o no) de la muerte; ade- más, en este itinerario opera una sucesión de momentos climáticos, como el episodio de la recua de jumentos cargados de yeso (*EBI*: 213) que terminan por envolver en polvo blanco y convertir en una caricatura de sí mismo a Vergara, o el acoso de los mendigos.

El trance de los burros cargados de yeso pone de relieve a un individuo cuya capa- cidad de ejecución y solvencia resolutive están mermadas (simbólicamente, la peripecia muestra a un individuo rodeado de inconvenientes molestos que finalmente, incapaz de so- meterlos a su control, terminan por mancharlo, enmascararlo o enajenarlo), del mismo modo como su espíritu de *bobo ilustrado* lo mantiene en una actitud de cierta inercia con respecto al devenir histórico: «Irritado contra ti mismo por tu torpeza, escupiendo la película de yeso que secaba tus labios. No te atrevías a correr: hubiera sido echarte sobre las espaldas a todos los fantasmas de la ciudad encanallada» (*EBI*: 213).

La ciudad, además, se torna un espacio de amenaza, a veces imprecisa, de sombras más que de individuos:

Anduviste vagando por calles extrañas presa de un miedo desconocido que generaba más miedo, en un movimiento en espiral hacia el terror, la inminencia del vértigo, la vista ennubecida, un irrefrenable deseo de gritar hasta que se rompieran el cielo y tu garganta. Era una especie de hundimiento de los sentidos, el zumbido que rompe las sienas, la desbandada interior creciendo como una bola de nieve cuesta abajo. Aún podías luchar por no pensar en nada, dejar la mente en blanco o al menos acumular oleadas de ideas en un gran borrón carente de significado. No resultaba tan fácil, al final siempre estaba el pánico agazapado, listo para saltar, la amenaza de caer en algún acto de locura impredecible. Por encima de aquel pandemónium el hilo de voz razonable pugnaba por hacerse oír. En realidad, si te parabas a pensar un poco, ¿qué estaba sucediendo?, ¿qué es lo peor que podía ocurrir? No era un peligro físico concreto, la muerte no se mostraba de manera perentoria, todo aquello se asemejaba a un gran desprendimiento y lo más angustioso era la inutilidad de intentar aferrarse a algo consistente (*EBI*: 212).

El itinerario de Vergara, preso del terror, hasta la casa de Francisco Rodríguez, nos presenta a un Madrid inmerso en olores fétidos y en un ambiente sórdido de menestralía y de vida cotidiana, que inciden de forma peyorativa en el bobo ilustrado y contribuyen a acrecentar su estado de pánico ante la posible inminencia de la muerte por un asalto de los patriotas (*EBI*: 214). Su estado interior es paralelo al estado general de la ciudad, según él la percibe, si bien Vergara justifica ese estado como algo inherente a Madrid desde tiempos remotos. La contaminación microbiana del aire se extiende de igual modo, metafóricamente, al significado de la presencia del ejército francés, ejemplo de sometimiento y violencia, con el que Vergara no comulga, pese a sus tendencias afrancesadas. La alusión al ejército como elemento que aporta fetidez al ambiente justifica la idea de que el espacio novelesco adquiere significados connotativos de notable carga dramática:

Todo mostraba su faz agobiante, lo que veías y lo que oías te era ajeno, como si aún estuvieses envuelto en el remolino de yeso: los gritos disonantes de algunos aguadores, el descoco de las navajeras, las ropas escasamente limpias puestas a secar en balcones y ventanas, el humo de las hachas de un Santísimo Viático que pasó a dos metros de ti, las filas de mulas portadoras de paja, los inevitables serones de los panaderos ecuestres, los muchachos que vendían candela, la monótona pesadez de los simones, la dirección vacilante de los calesines. Un vaho de miseria y muerte se abatía más que nunca sobre Madrid, lo encajonaba, una especie de latido destructor en cada muro. Era el estado natural

sólidamente establecido en la villa desde tiempos remotos, una amenaza de catástrofe cotidiana que se traducía en la gran mortalidad a la que todos parecían haberse acostumbrado. Según los científicos de la época, era atribuible a muchos factores: a los efluvios que despedían perennemente los catorce hospitales, los cementerios dentro de la población, las diez mil letrinas, las cinco cárceles, los puestos del Rastro, Saladero, muladares y demás inmundicias existentes. Cada una de esas causas eran como pequeños torrentes de hálitos que, juntos, formaban un lago de vapores enquistado en la atmósfera. Muchos de esa infinidad de corpusculillos estaban siempre volteando; otros bajaban en forma fluida entre el sereno rocío, la escarcha, la niebla, el agua de nieve. Así eran sorbidos en el aire, en el agua, y tragados con las verduras y legumbres. Una suerte de peste permanente aplastándose sobre la capital y sus habitantes. El ejército francés vendría, pues, a ser sólo una segunda peste añadida (*EBI*: 214).

El acoso de los mendigos que sufre Vergara en su itinerario (*EBI*: 215-216) es otro de los aspectos que conforman una visión desordenada no solo de la ciudad, sino también el propio estado espiritual del protagonista (el episodio aboca a Vergara a la reflexión sobre el estado del país: «¿Era aquél el pueblo patriótico que clamaba justicia o simplemente una caterva de alucinados por el hambre?» [*EBI*: 216]). La situación representaría, de nuevo, no solo un acoso físico sino un símbolo externo vinculado a la propia persecución moral o ideológica de la que se siente víctima (Gabriel y Galán, 1992: 81). Es decir, el estado de conmoción interior mencionado más arriba queda somatizado en la relación que Vergara establece con el ambiente; el ambiente responde de forma sórdida o violenta porque también el espíritu de Vergara se halla en un estado similar. La relación entre los mendigos y el periodista se torna agónica, de tal modo que uno (el grupo más numeroso) parece que pretenda absorber al otro, contaminarlo o exterminarlo: «No te golpeaban, se diría que sus intenciones eran desgarrarte por completo las ropas, rozarse con tu piel infestándote hasta convertirte en un andrajoso como ellos» (*EBI*: 215).

El clímax de depauperación iniciado por Vergara a la busca del domicilio de su compañero de redacción (*EBI*: 218), afronta su último movimiento hacia el final del capítulo XXIV (*EBI*: 217-219), cuando Vergara penetra en el barrio de las Injurias (cuyo nombre —es obvio— participa del espíritu y del devenir ontológico del bobo ilustrado). El ambiente de este nuevo espacio narrativo concierta semióticamente con los elementos perturbadores recién superados por el protagonista y, si cabe, incrementan su significado

espiritual o simbólico en relación con el alma disminuida¹⁹³ del bobo ilustrado. La suciedad, la fetidez del ámbito cerrado y su sordidez constituyen, nuevamente, signos somáticos que se condicen con el estado moral que atraviesa el protagonista. Especialmente, la mezcla de los distintos y –por lo general– desagradables olores logran transmitir una atmósfera de máxima pobreza y deterioro, que concluye con la imagen del cadáver colgado de Francisco Rodríguez y la nota que alude a la inexistencia de Rahel Levin¹⁹⁴. El cadáver mismo es descrito descarnadamente por un protagonista desgarrado de sí y de su propio contexto:

Estabas en el barrio de las Injurias, en sus calles se encontraban las casas de recogimiento llamadas «de dormir» donde acudían vagabundos, pordioseros y gente de mal vivir; mediante el pago de diez céntimos les era permitido descansar su cuerpo sobre un banco o sobre un trozo de estera sucia tendida en el suelo. Aquellos desgraciados, al despuntar el alba, buscaban su refugio en las calles anchas con objeto de ganarse la vida implorando caridad pública o acudiendo a otras ocupaciones menos lícitas. Más allá aban las calles de las Amazonas y del Peñón, convertidas en triperías o mondonguerías, donde se llevaban los despojos de las reses degolladas en el Matadero municipal, y se vaciaban los intestinos, dejándolos secar a fuerza de tiempo, todo lo cual infestaba la atmósfera del vecindario.

Aún te entretuviste por otros barrios populosos. Don Francisco Rodríguez vivía por Lavapiés, siguiendo por la lejana calle de la Fe, torciendo a mano izquierda, en un callejón angosto y desusado. Era una casa de vecindad, verdadero antro de pauperismo. Se entraba por un portón a una especie de gran patio de tierra lóbrego, frío y húmedo en invierno, saturado de malos olores exhalados de los sumideros y letrinas en verano. Allí nacían unas escaleras anchas de madera desgastada, todo tenía un aire de gallinero desvalido, horadado por ventanas y boquetes. Un corredor descubierto repartía económicamente habitaciones y celdillas a un lado y a otro. Abundaban las ropas tendidas, las puertas entornadas que dejaban escapar olor a guisos perpetuos; niños semidesnudos entraban y salían gritando; chillidos estentóreos de mujer partían de cualquier interior lejano en aquella zahúrda mísera (*EBI*: 217-218).

La vinculación entre la situación socio-política y el espíritu de Vergara es más que evidente, a tenor de una serie de matices. En primer lugar, el icono del ya mencionado ca-

¹⁹³ La visión del espacio urbano o del medio puede ponerse en relación, del mismo modo, con los rasgos del alma romántica que explica María Zambrano: «La naturaleza era, para este hombre romántico, sólo espejo donde podía ver reflejada su alma; su alma, de quien la razón aplicada a la ciencia nada le decía; su alma, encargada al conocimiento de su naciente ciencia llamada Psicología» (Zambrano, 2004: 26).

¹⁹⁴ Sobre la personalidad y la figura histórica de Rahel Levin son muy interesantes los trabajos de Anny Lattour (1968), Carmen Bravo Villasante (1975) y Hannah Arendt (2010).

dáver del perro en descomposición del arranque de la novela; en este sentido podemos establecer –en términos de similitud– que el espíritu del bobo ilustrado podría concentrarse expresivamente en el sintagma *perro muerto y en descomposición*. Ejemplo de ello es el propio comentario del periodista hacia el final del capítulo XXV, tras regresar a su casa después del hallazgo del cadáver de su compañero de redacción. Ha rechazado violentamente a Mariblanca y el universo ha adquirido connotaciones de derrota y de desencanto evidentes tras conocer la noticia de la inexistencia de Rahel: «Tu vida se había descompuesto en pocos días de manera vertiginosa. Como España, pensaste, y te volvió la basca a la garganta, quedándose todo en suspenso» (*EBI*: 228).

Otros pasajes, cuantitativamente menos importantes y diseminados con cierta regularidad a lo largo de la narración, colaboran, no obstante, en ofrecer ese punto de vista afectado de sordidez que nos aporta el punto de vista de Pedro de Vergara. En el mismo sentido espiritual que se ha comentado para los aspectos precedentes, el personaje contempla, al dirigirse una mañana al periódico (*EBI*: 45-46) el ajetreo callejero *como a través de un cristal sucio* (*EBI*: 45). En el mismo trayecto matinal hacia la redacción, Vergara nos refiere un estado de ánimo poco constructivo que se proyecta sobre un espacio urbano hostil al caminante:

Quizás era tu ánimo negro aquella mañana, pero Madrid seguía pareciéndote una ciudad incómoda, con sus calles obstruidas por puestos ambulantes, con hacinamientos de escombros, cal y demás materiales para las obras, serones de paja, carretas de carbón, yunques de herreros, rebaños de cabrerías donde menos se esperaba. La seguridad del transeúnte sufría ante los petardos y pedreas de los muchachos, las carreras de coches, calesas y caballos, los aullidos y contiendas de los perros baldíos (*EBI*: 45).

En la tertulia, los comentarios sobre el pueblo de Madrid ponen de manifiesto la misma percepción del protagonista, esta vez en cuanto a la higiene: «El pueblo madrileño era esencialmente sucio, anárquico, y escudaba tal condición bajo el razonamiento de que las cosas de la higiene eran algo íntimo en lo que nadie debía entrometerse» (*EBI*: 76).

O, como ocurre algunas páginas más adelante (una vez que Vergara ha salido de la tertulia), en lo referente a los olores que flotan en el aire, o la basura esparcida por las calles:

También por los pozos negros soltaban emanaciones que parecían fundirse con el

calor de la tarde. Los barrenderos debían de haberse fugado porque la basura formaba montones a lo largo de las calles, la mayoría sin empedrar, convirtiéndolas en un sucio albañal. No faltaban muladares, con depósitos de trapos y de inmundicias que servían de turba a los tejares (*EBI*: 79).

Es cierto que estos dos últimos ejemplos se refieren a aspectos meramente físicos o ambientales, pero es indudable que contribuyen en el mismo sentido subjetivo de elaboración del entorno sórdido u hostil que percibe Vergara, no solo como algo exterior al individuo, sino como una instancia que se proyecta en su estado anímico y espiritual, y es al mismo tiempo reflejo de este.

4.1.3.4. La figura de Rahel Levin o el ideal femenino: sensualidad y deseo, belleza y verdad.

En el contexto de un matrimonio inane, que queda en suspenso desde el momento de la partida de Isabel (no es desechable el matiz de la relación fónica entre Isabel y Rahel), Pedro de Vergara expande hasta el extremo sus impulsos sexuales (previsiblemente, si tenemos en cuenta que su asistencia a la tertulia viene de atrás, iniciados en la extra-narración), aunque en un ámbito mental, o así parece ser (de ahí que califique de «lujuria desperdiciada» tales afanes, por tener su origen en estimulaciones de origen no físico). La necesidad –o la ejecución misma, mental o física– de expansión sexual (estimulada por imágenes mentales propicias a su imaginario) o sensual –incluso poética o intelectual, pues esas parecen ser también las raíces de sus visiones lujuriosas– promueve un incremento constante en el deseo de Vergara sobre la figura de Rahel Levin. Obviamente, Vergara juega ante sí mismo al estímulo intelectual provocado por el imaginario erótico que él mismo se ha fabricado de Rahel Levin, y nos presenta una mujer sumisa, silenciosa, cumplidora de sus intenciones y caprichos, de ahí que la Rahel imaginada, imaginaria, logre una pureza comparable a una canéfora o a una vestal rubeniana.

Aunque literato o poeta frustrado, la capacidad y el desvelo poéticos de Pedro de Vergara, es decir, su preocupación por la palabra escrita y por la palabra formulada en tan-

to que *fuera mágica*, insuflada ya de un romanticismo incipiente¹⁹⁵, comparecen en tanto que forma –también– de planteamientos de seducción o de dominación sobre la figura de Rahel.

Digamos que las pulsiones eróticas de Pedro de Vergara se superponen a sus preocupaciones o a su identidad política, ambigua o cobarde. En realidad, el protagonista es un hombre incompleto, insatisfecho y en conflicto permanente entre la *realidad* y *el deseo*.

Pedro de Vergara proyecta sobre la sirvienta María (Mariblanca, como él decide nombrarla), a quien le indica que se vista con las prendas que Isabel ha dejado en un arca, la figura de Rahel Levin. De esta forma el periodista sincretiza sus pulsiones eróticas sirviéndose de una figura real (Mariblanca), más la sensualidad que le proporcionan las ropas (de la moda francesa) no usadas o abandonadas por Isabel, más la recreación imaginativa de la intelectual judía. En rigor, el desvelo erótico-amoroso de Pedro de Vergara se focaliza sobre Rahel como culmen o *desideratum* de un modelo femenino, sensual y amoroso, inalcanzable y adecuadamente promocionado por sus compañeros de tertulia.

Pero la imagen evocada y degradada de su propia mujer –Isabel– subyace, primero, a la figura real de Mariblanca, con quien va a ser comparada; y, en segundo lugar, a la imagen idealizada de Rahel Levin. De tal modo, las tres mujeres contribuyen a la configuración del imaginario erótico-sensual de Pedro de Vergara mediante la superposición de rasgos de cada una de las tres mujeres. Del plano evocado de Isabel, la imaginación de Pedro de Vergara se desliza en seguida al plano real de Mariblanca (presencia física que cataliza sus pulsiones) e inmediatamente la blancura de la piel de la muchacha y otras características más sutiles («nariz fina», «labios suaves y colorados» [EBI: 40]) lo trasladan a la evocación idealizada (en realidad, una forma de anhelo y *deseo* erótico) de la judía Rahel.

En el episodio del lavatorio de pies (EBI: 39-44), de evidentes resonancias evangélicas, Mariblanca representa en el plano de la realidad (y también en el plano simbólico) una forma condensada del *deseo* de Pedro de Vergara con respecto a las carencias de su propia mujer (Isabel es degradada en favor de Mariblanca en primera instancia, pero más aún con respecto a Rahel, quien la va a sustituir en todos los planos, como modelo intelectual y erótico quintaesenciado); y lo primero que le llama la atención

¹⁹⁵ De Paz (2003: 204) considera que «En el primer romanticismo (igual que en el surrealismo) el artista como mago se concibe como alguien que, aunque aparentemente encante al mundo, en realidad lo desencanta, es decir, muestra que el mundo encadenado, el mundo como conjunto de relaciones entre hombres, el mundo del lenguaje, de los hábitos de la percepción y del comportamiento, debe ser liberado a través de un modo diferente de conocer y percibir»

es el color de la piel de la joven muchacha, que «Contrastaba con el color de carne asada de Isabel» (*EBI*: 39). Este detalle parece, inmediatamente, hacer cambiar de opinión a Pedro de Vergara sobre la orden que acaba de transmitir a la joven, como si íntimamente se censurara a sí mismo tal comparación, por desleal o por pecaminosa con respecto a su matrimonio: «A punto estuviste de decirle que se retirara, que te lavarías tú solo, pero afortunadamente estabas demasiado cansado» (*EBI*: 39-40).

A partir de aquí, el lenguaje (junto con la acción en sí misma) se torna sugerentemente sensitivo; la actividad de la muchacha (que sustituye a la imagen de Isabel¹⁹⁶ en función de su sometimiento servil a la orden de Pedro de Vergara) sugiere desde el primer instante una promesa de sensualidad que se cumple hasta donde lo permite o recuerda el narrador-protagonista (la voz especular), y que se irá transformando en otras imágenes evocadoras más hondas para el mundo subjetivo del bobo ilustrado:

La muda miraba tratando de adivinarte los deseos, fijaba sus ojos en los tuyos, en tu cara, en tus manos, con la rapidez y precisión de tiradas de espadachín. Se ajustó aún las mangas de la blusa retorciéndolas en los antebrazos y empezó a frotarte los pies con el trozo de jabón, luego friccionaba con las manos mientras su expresión se hacía pudorosa y esquiva, arrodillada como estaba a tus plantas dejando ver buena parte de sus pechos tiernos y blancos¹⁹⁷ (*EBI*: 40).

Es decir, los rasgos físicos de Mariblanca señalan aquellos otros solamente atisbados e intuitos de la judía Rahel, cuyo origen es, en realidad, un estimulación imaginativa formada a partir de los comentarios que sobre esta mujer se transmiten en la tertulia a la que asiste Pedro de Vergara. La sensibilidad erótica del hombre se activa, por tanto, por estimulación física (el tacto de las manos de la muchacha sobre los pies mojados del hombre), pero también gracias al parecido que se establece subjetivamente entre la sirvienta y la intelectual judía:

Sentiste un primer escalofrío al contacto de sus manos, del agua fresca, ¿a qué negarlo? Ese estremecimiento se fue paseando por tu cuerpo sin detenerse en parte alguna,

¹⁹⁶ La imagen que se nos transmite de Isabel se configura según el principio de *sustracción* o *negación* (degradante), mientras que las figuras de Mariblanca y Rahel Levin se conforman según el principio de *adición* o *afirmación* (constructivo, edificante, idealizador, creativo o estimulante).

¹⁹⁷ El motivo del pecho femenino adquiere un particular significado erótico en el personaje de Julián Zúñiga de *MAD*. Recuérdese el detalle de las revistas eróticas que decide conservar en su traslado a Madrid (Gabriel y Galán, 1991: 49-51).

diluyéndose posteriormente en un deleite sosegado y general. El bochornoso agobio nocturno desapareció, el vinillo seguía cayendo a gusto en la madriguera y habrías de confesar que parecías un bienaventurado. La muda María, que con más propiedad debería llamarse Mariblanca, como la fuente de la Puerta del Sol, enjuagaba la espuma jabonosa de tus pies con parsimonia ceremonial. Ya no te miraba, pero aquello eran inequívocas caricias, sin duda algo más que un utilitario lavatorio de criada, y si de verdad querían ser caricias, estaban diciéndote algo. La muda se expresaba a su manera. ¿Cómo era en realidad el rostro de esa muchacha? Hasta ahora no te habías parado a fijar sus rasgos, sólo la blancura la definía y la difuminaba. Extraña y familiar a un tiempo aquella nariz fina, grácil, ligeramente alargada; lo demás sugería ternura, en especial los labios suaves y colorados (*EBI*: 40).

Mariblanca sirve simultáneamente de motivo erótico *directo* (mediante el acto del lavatorio) y de plano proyectivo de la figura de Rahel Levin. En cuanto a lo primero, la muchacha representa una transformación dentro del ámbito de liberación personal que se opera en Pedro de Vergara a partir de la ausencia de su mujer. En primer lugar, porque esta circunstancia permite que el sentido erótico del bobo ilustrado se despierte y se proyecte inmediatamente sobre Mariblanca, al hacerse consciente de los rasgos de la muchacha, que se resaltan de forma particular en relación con los de su propia mujer –hacia quien demuestra una indiferencia flagrante–, y que da lugar a que él también se preste a idéntico acto, cargado de indudable significación erótica y activado ya desde el momento en que los gestos y movimientos del simple lavado se transforman (al menos en la percepción sensual de Pedro de Vergara) en caricias que consiguen despertar la sensualidad del periodista: «Mariblanca había deshecho su moño y una inmensa cabellera castaña se abrió sobre su rostro pugnando por enturbiarle la mirada. Tomó uno de tus pies y empezó a secarlo con sus cabellos escurridizos» (*EBI*: 41).

Más aún, los rasgos femeninos de la sirvienta muda (que Pedro de Vergara relaciona primero intuitivamente y después conscientemente con Rahel Levin) y sus propios gestos promueven en seguida la voluptuosidad de Pedro de Vergara, que la contempla sentado mientras ella se halla inclinada en el lavatorio:

Ya no te miraba, pero aquello eran inequívocas caricias, sin duda algo más que un utilitario lavatorio de criada, y si de verdad querían ser caricias, estaban diciéndote algo. La muda se expresaba a su manera. ¿Cómo era en realidad el rostro de esa muchacha? Hasta ahora no te habías parado a fijar sus rasgos, sólo la blancura la definía y la difuminaba. Extraña y familiar a un tiempo aquella nariz fina, grácil, ligeramente alargada; lo de-

más sugería ternura, en especial los labios suaves y colorados (*EBI*: 40).

En cuanto al plano proyectivo de Rahel Levin, los rasgos físicos de Mariblanca se superponen a los de aquella, a quien Pedro de Vergara previsiblemente conoce por retratos, además de por los comentarios vertidos en la tertulia de la botica. Las sutiles cualidades de la piel de Mariblanca, unidas a los gestos del lavatorio de pies, conforman una imagen plena de sensualismo y deleite para el bobo ilustrado que, finalmente, concluyen en una a modo de laxitud extática o estado de arrobamiento. De forma superpuesta, la presencia de Mariblanca (sobre todo en virtud de la sutileza de sus rasgos femeninos) consigue la perfecta estimulación sensorial en Pedro de Vergara para que en un ámbito estrictamente imaginario se materialice (mental, subconscientemente) Rahel Levin, objeto primordial del interés del periodista y motivo erótico-amoroso que contribuye a sus ensoñaciones y a sus despliegues poéticos o epistolares:

Cuando entró con la cubeta de agua, una toalla y jabón, volvió a sorprenderte la excesiva blancura de su cuello y de sus brazos, arremangados hasta el codo. No era habitual una criada tan albina. Contrastaba con el color de carne asada de Isabel. A punto estuve de decirle que se retirara, que te lavarías tú solo, pero afortunadamente estabas demasiado cansado. Le había echado sal al agua siguiendo tus instrucciones. La muda miraba tratando de adivinarte los deseos, fijaba sus ojos en los tuyos, en tu cara, en tus manos, con la rapidez y precisión de tiradas de espadachín. Se ajustó aún las mangas de la blusa retorciéndolas en los antebrazos y empezó a frotarte los pies con el trozo de jabón, luego fricionaba con las manos mientras su expresión se hacía pudorosa y esquiva, arrodillada como estaba a tus plantas dejando ver buena parte de sus pechos tiernos y blancos. Sentiste un primer escalofrío al contacto de sus manos, del agua fresca, ¿a qué negarlo? Ese estremecimiento se fue paseando por tu cuerpo sin detenerse en parte alguna, diluyéndose posteriormente en un deleite sosegado y general. (...) Ya no te miraba, pero aquello eran inequívocas caricias, sin duda algo más que un utilitario lavatorio de criada, y si de verdad querían ser caricias, estaban diciéndote algo. La muda se expresaba a su manera. ¿Cómo era en realidad el rostro de esa muchacha? Hasta ahora no te habías parado a fijar sus rasgos, sólo la blancura la definía y la difuminaba. Extraña y familiar a un tiempo aquella nariz fina, grácil, ligeramente alargada; lo demás sugería ternura, en especial los labios suaves y colorados. Le ordenaste que cambiara el agua y entonces te escudriñó inquisitiva, con algún designio que se te escapaba. Cuando volvió con la nueva cubeta, le dijiste simplemente Mariblanca y ella sonrió. En verdad su boca tenía un dibujo limpio, casi conmo-

vedor.¹⁹⁸ (...) Probablemente te quedaste adormilado (*EBI*: 39).

4.1.3.5. El individuo y la figura femenina como fijación erótica.

El arca vuelve a ser un motivo que encierra un secreto de importante valor. En nuestro caso, el arca o arcón (de ambas formas es mencionado) contiene prendas de vestir de la moda francesa que inmediatamente van a ser utilizadas como elementos que alimentan la sensualidad de Pedro de Vergara en la figura femenina de Mariblanca. La ropa francesa es representativa, en este caso, de liberación con respecto a la moda española, físicamente equívoca y opresiva y encubridora de la belleza y el cuerpo femeninos. Además, las prendas «secretas» de Isabel de Vergara muestran, como el propio Pedro de Vergara comentará inmediatamente, una formidable contradicción –de nuevo– entre la huida de Isabel (patriota que rechaza el cambio político) a Morón y el uso de la moda francesa (como aceptación íntima de modelos estéticos para la indumentaria femenina):

En el arcón donde tu mujer guardaba su ropa y sus secretos de española impenitente había un poco de todo. (...) El arca rebosaba de los más diversos vestidos, atavíos y ropajes acumulados desde los tiempos del ajuar matrimonial. Te llevaste una gran sorpresa al ver aquel vestuario, que en gran parte resultaba mucho más moderno de lo que era imaginable y desde luego más avanzado de lo que correspondía a sus ideas. La moda francesa, liberadora de armazones opresivos, con sus ropas leves insinuando el cuerpo complaciente, representada en el arca más profusamente que los típicos y vestidos castellanos, debajo de los cuales era imposible adivinar si había una mujer o una foca. Sonreíste ante la entusiasta aceptación de las novedades francesas por parte de una patriota que aseguraba que nada bueno podía venir del país vecino. No recordabas haber visto nunca a Isabel ataviada con las prendas un tanto atrevidas que aquí se almacenaban cuidadosamente dobladas, como

¹⁹⁸ Por tanto, cada gesto que Mariblanca ejecuta en el lavatorio contribuye inconscientemente a la elaboración psíquica de la imagen de Rahel Levin mediante una gradación que parte de lo sensorial y se mezcla con lo visual, en un modo de juego de resonancia erótica que, partiendo en principio de Pedro de Vergara como receptor de tales sensaciones, concluye, finalmente, en una respuesta activa por parte de la muchacha muda, o bien corresponde a una alteración de la conciencia del bobo ilustrado, que interpreta en un sentido muy distinto los gestos de la fámula.

pertenecientes a otra persona de espíritu liberal y cuerpo esbelto (*EBI*: 107).

Pedro de Vergara obliga o solicita a Mariblanca que se vista con las prendas que Isabel tiene ocultas u olvidadas en un arcón. Esta transformación está cargada plenamente de erotismo. Mariblanca proporciona (a un nivel de realización subconsciente) el placer sustitutivo que Isabel nunca dio a Pedro de Vergara; la significación sensual, erótica, se dispara mediante la superposición de imágenes que pertenecen al universo sensual o sensitivo del bobo ilustrado (que, en realidad, pertenecen al desarrollo de los esquemas fantasiosos masculinos), un hombre insatisfecho –en el fondo– en el plano sexual-creativo, ávido de modelos femeninos que colmen y amplíen el estrecho universo en el que se desarrolla su existencia.

Subyacente a esta entrega de indumentaria a la muda Mariblanca, permanece latente (constituye, en realidad, la única fijación de Pedro de Vergara) la figura de Rahel Levin. Inmediatamente, una vez que María se ha colocado las prendas de Isabel, Pedro de Vergara es invadido por la imagen de la judía:

Te sentaste en la butaca dispuesto en cierto modo a presenciar el espectáculo de una transformación que tú habías propiciado. Mariblanca proseguía sus manejos dejando al descubierto zonas de su deslumbradora piel blanca. Rahel exultaba con su pelo negro recogido en un moño. Apareció por fin entera, emergiendo como un capullo. El talle alto descubría el nacimiento de los senos apenas velados por una tela sutil que se alargaba insinuando las formas de su cuerpo, dibujando la línea de las piernas. Una ropa leve, casi transparente, libre de lencería, diríase hecha para la complacencia. Le pediste a Rahel suavemente que se sentara al borde del diván y así lo hizo, mientras su mirada parecía ablandarse en un gesto de sumisión (*EBI*: 110).

Es decir, el objetivo consciente de Pedro de Vergara desde que inicia el trasvase de prendas de Isabel a Mariblanca, es la conversión de la muchacha muda en motivo erótico proyectivo que sacie sus deseos fantasiosos o su mermada vida emocional de hombre solo dentro de un matrimonio insatisfactorio e inane, a la busca de la mujer ideal, en belleza e intelectualidad¹⁹⁹, que representa Rahel:

¹⁹⁹ En este aspecto se concita la idea romántica de que la Belleza es «la fuerza motriz» o principio de «unidad y vida» (Argullol, 1982: 87). La Belleza como verdad sería el lema que subyace en el espíritu del bobo ilustrado. En su relación mental e imaginaria con Rahel Levin, la conciencia de Pedro de Vergara responde al pensamiento de Keats de que «En la belleza (...) se consume lo sublime» (Argullol, 1982: 114).

Mariblanca era al fin dueña de su cuerpo gracias a ti, te debía esa conversión y se mostraba ansiosa por probarte su nueva fe. Acaso había entendido que su deuda consistía en explotar su cuerpo, elevándolo a la categoría de tus sueños o de tu insomnio.²⁰⁰ Ni siquiera se molestó en ocultarse mientras se quitaba sayas y camiseros. Te sentaste en la butaca dispuesto en cierto modo a presenciar el espectáculo de una transformación que tú habías propiciado. Mariblanca proseguía sus manejos dejando al descubierto zonas de su deslumbradora piel blanca. Rahel exultaba con su pelo negro recogido en un moño. Apareció por fin entera, emergiendo como un capullo. El talle alto descubría el nacimiento de los senos apenas velados por una tela sutil que se alargaba insinuando las formas de su cuerpo, dibujando la línea de las piernas. Una ropa leve, casi transparente, libre de lencería, diríase hecha para la complacencia. Le pediste a Rahel suavemente que se sentara al borde del diván y así lo hizo, mientras su mirada parecía ablandarse en un gesto de sumisión²⁰¹ (*EBI*: 110).

Pero no solo el impulso erótico corporal –la visión o la recreación de su amada Rahel en la persona de Mariblanca– es lo que interesa a Pedro de Vergara. Una vez transformada en virtud del ropaje, *Isabel-Mariblanca-Rahel* (fusión femenina que contribuye al modelo quintaesenciado final) es la destinataria de la carta que Pedro de Vergara desea redactar en ese momento como fruto de la inspiración suscitada por el cuerpo de la sirvienta muda:

Voy a contarte de una vez el amor que nunca dejó de acusarme» (...) «Desde entonces, vivo para el amor» (...) «Como el silencio vive para la palabra» (...) «Si tú me has olvidado, yo diría que el tiempo no existe» (...) «¿, Cómo vivir si cada olor y hora es un aniversario de tu estancia, si todas las palabras conducen a tu nombre? (*EBI*: 111-112).

Los fragmentos de la carta²⁰² que escribe Pedro de Vergara tienen su origen en la

²⁰⁰ Aparte de la proyección erótica a partir de las cualidades y gestos de Mariblanca, Pedro de Vergara transmite a la fámula un valor como mujer que hasta ese momento (y siempre según el punto de vista del hombre) ha permanecido asfixiado, muerto o «ciego», como él mismo añade. Desde su categoría servil, Mariblanca alcanza una dignidad sensual, o sensorial (paradójicamente a su condición de muda, en cierto sentido) distinta, adaptable al imaginario erótico de Pedro de Vergara, aunque finalmente el temor de la muchacha haga malograr el desarrollo de su potencial femenino.

²⁰¹ Desde ese instante, una vez que Mariblanca es dignificada en el sentido más femenino, la metamorfosis inconsciente hacia la figura de Rahel Levin es un camino expedito. Inmediatamente, Pedro de Vergara sustituye el nombre de Mariblanca por el de Rahel y, por lo tanto, su percepción se dirigirá a ponderar las cualidades de esa figura femenina idealizada, en la que espíritu y materia (alma, mente y cuerpo) se imbrican y se nutren en una a modo de ósmosis mística.

²⁰² Ya antes Pedro de Vergara se ha referido a la posible (y utópica) comunicación epistolar con Rahel Levin, mujer que representa el ideal femenino: «Tú habías nacido para Rahel, ella sabría enaltecer tu exis-

estimulación erótica y visual que le proporciona Mariblanca, sometida a parecido efecto hipnótico (es decir, absorbida e identificada en cierto modo con la escena y el ambiente que espontáneamente ha organizado el periodista para su propio fin) que ella misma despierta en Pedro de Vergara. El periodista consigue alcanzar una visión placentera de Rahel Levin, que es lo que él busca en realidad desde el momento en que percibe sutilmente que los rasgos de Mariblanca son comparables a la imagen (probablemente contemplada en retratos que han llegado a él a través de miembros de la tertulia a la que asiste) de la intelectual judía.

La sutileza estética o sensual del rasgo femenino –los hombros– se equipara al mismo valor estético pero en el sentido literario o poético, aunque Pedro de Vergara no se sienta en principio capacitado para situar su inspiración a un nivel de calidad semejante, de ahí que el arranque de las primeras palabras de la carta lo obliguen a mirar con particular fijación esa parte del cuerpo de la muchacha. Si las palabras «no acababan de brotar con la misma espontaneidad que los sentimientos» (*EBI*: 111) es porque lo que invade en esos momentos a Vergara es la emocionalidad, cuya intensidad sobrepuja a la formulación verbal de los términos de la carta.

Hombros, cuello, pie, contorno corporal, se proponen como matices de una sensualidad sutil y finalmente «luminosa» que, no obstante, se expande metafóricamente hasta lograr que el cuerpo femenino sea el centro del mundo y el origen inmediato de una fuerte emocionalidad que Pedro de Vergara apenas logra verter expresivamente.

tencia en lugar de aplastarla. Su mundo era el único posible. Una vez más sentiste deseos imperiosos de escribirle, de materializar la utopía. La emoción paralizaba tus pulsos, un dulce desmayo que no acababa de desprenderse del sueño. Qué importaba la realidad de tu mundo si ella existía simplemente. El sí y el no del azar abrían un caudal de aventura y pasión ilimitado. Podías hacerlo todo, acercarte, alejarte, mirar de frente y cerrar los ojos, eras libre y nadie te impediría la comunicación. Bastaba una carta para transformar la vida y que ésta siguiera su nuevo curso, poniendo en marcha unos mecanismos, ya ajenos a ti, de imprevisibles consecuencias» (*EBI*: 104). Las líneas que apresuradamente escribe el bobo ilustrado dictadas por el impulso erótico-amoroso hacia Rahel Levin corresponden, en realidad, al poema titulado *A. L. P. L. Q.*, del libro *Descartes mentía* del propio José Antonio Gabriel y Galán (Gabriel y Galán, 1988: 27). El poema dice textualmente: «Voy a contarte de una vez el amor que nunca dejó de acusarme./ Mi tiempo es cobre./ Voy a abrirme en canal y quizás tú me llenes de plomo ironizado./ Desde entonces vivo para el amor./ Como el silencio vive para la palabra y Cernuda y Lautréamont vivieron para la soledad./ Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños/ mandarines, despóticos/ Desde allí se encadenan los días flagelantes,/ se elevan los fantasmas y las mujeres van cayendo como inservibles yearlings de patas rotas./ Si tú me has olvidado yo diría que el tiempo no existe./ la condena se extiende a todo corazón y a toda estatua./ ¿Cómo vivir si cada olor y hora es un aniversario de tu estancia,/ si todas las palabras conducen a tu nombre?// No me habrás olvidado, pero removerás la tierra para huirme, vieja./ Me hiciste un asesino. Un matón de los parques y las noches/ en ese país perdido que un día abandonamos sin saberlo./ Cualquiera niña eres tú con todas nuestras vidas rescatadas./ Espadachín me oculto en esta galería de personajes,/ ninguno se me queda, todos te multiplican./ Te llamo porque creo que eres alguien, pero tú vives/ lejos, sola, ajena/ a la incipiente muerte que nos llama» (Gabriel y Galán, 1988: 27).

La demorada contemplación del cuerpo femenino (y la noche, según se refiere en la cita) y, más aún, el imaginario poético del olvido como motivo del sufrimiento en el hombre, alteran la percepción temporal hasta anularla. En rigor, y pese a la elaboración proyectiva de la judía Rahel a partir de la figura de Mariblanca, Vergara es muy consciente del mecanismo mental que promueve su visión; de ahí que, pese a hallarse subconscientemente frente al cuerpo de la intelectual judía, la distancia física y el temor del olvido a que se ve sometido los perciba en su justa medida de realidad.

La intensidad de la visión alcanza tal grado de veracidad o de realidad que (pese a la consciencia súbita del tiempo que invade a Vergara en un momento determinado, y, por tanto, la percepción real de la muchacha, una vez rota la visión de Rahel) el cuerpo de Mariblanca no despierta un impulso sexual directo, sino –tocado aún por la visión e impregnado de la especificidad sensual desplegada por la sensibilidad de Vergara– una fijación idólatra, alejada de cualquier «apetencia carnal». Pese a todo ello, la visión de Pedro de Vergara se prolonga hasta más allá incluso del momento en que Mariblanca reacciona e intenta desprenderse de los ropajes (instantes durante los cuales Vergara sigue refiriéndose a la muchacha como Rahel).

Metamorfosis: ojos (admiración, expectación, deseo, lujuria) senos (desnudos o evidentes, inflamados bajo la ropa demasiado ajustada probablemente o bien debido al diseño francés, ostentoso, atrevido, provocador...). La cabellera, obviamente, y más aún si se expande después de haber estado recogida en un moño, es un motivo de sensualidad femenina; en este caso percibimos que se trata de una cabellera abundante y negra -que contrasta con la piel blanca de la muchacha.

Mariblanca se ha transformado ya en Rahel a los ojos de Pedro de Vergara. Obviamente la mudez es invariable en la elaboración imaginaria de la judía. Paradójicamente, el desvelo verbal o poético de Pedro de Vergara está en desacuerdo con la condición de sordomuda de Rahel/Mariblanca, de tal modo que el diálogo y la posible respuesta a sus cartas (concretamente a la carta que escribe simultáneamente a la visión que permanece frente a él) se anula, configurando de este modo un diálogo unidireccional que, en definitiva, sume al bobo ilustrado en una soledad en la que, verdaderamente, no existe el tú (becqueriano, saliniano) amoroso, sino una imagen que es una sombra desleída, de imposible capacidad receptiva. Ese invadable obstáculo comunicativo parece llegar simbólicamente al paroxismo mediante la razonable reacción de Mariblanca/Rahel, atemorizada por la actitud de Pedro de Vergara que apresuradamente escribe sus pensamientos mientras la

contempla, o bien por la incapacidad de soportar el nivel de significado (erótico, «satánico» si seguimos al bobo ilustrado) de la utilización de los ropajes de Isabel con fines poco habituales.

Y, por tanto, la carta y la visión, el carácter sensual del rito y la formulación poética de lo escrito simultáneamente se desmoronan; las palabras creadas por unos instantes en medio del dominio mágico pierden su semanticidad y su sentido (emocional, poético y lógico), y todo retorna a la misma inutilidad de otros intentos previos: «El mundo había cambiado, se te hacía irreconocible, ajeno y agresivo, y no debía pillarte fuera de tu casilla, al menos durante esa noche» (*EBI*: 113).

El fracaso en el intento de elaboración poética a partir del rito-visión de Rahel Levin termina situándolo al margen del mundo, al menos contribuye a la alienación espiritual en tanto que (de nuevo) la realidad (el mundo) se configura en términos que se hallan a mucha distancia del deseo, y se vuelve –por ello mismo– «agresivo y ajeno»:

Rahel movía los labios, al principio suavemente, luego agitados, queriendo decir algo, mientras en su rostro apareció una llamada de espanto. Te quedaste mirando y fuiste leyéndole las frases que habías escrito y que a ti te sonaban bien, superiores a las de cualquier otra carta anterior. Pero tus palabras tuvieron un efecto sorprendente: empezó a dar muestras de gran desasosiego, llorando con profusión, dando tirones al traje que no se desgarró de puro milagro. Con rabia incontenible se quitó el vestido, lo arrojó al suelo y allí se quedó plantada junto a él, semidesnuda, amarillenta a la luz de la lámpara, extraña a todo, como si volviera de un viaje satánico. La agarraste con fuerza de las muñecas, dudando si merecía una bofetada por haberse arrogado el derecho a deshacer tu visión. Le hiciste recoger las ropas y retirarse de inmediato a la cocina. No querías verla más, a pesar de que en una última mirada su cuerpo desprendió más hermosura que nunca. Pero había estropeado tu carta. Las frases quedaban flotando inconexas, perdida toda resonancia emotiva, absurdas, triviales. Rompiste el papel en mil pedazos, tan inútil ya como otras veces. En esos momentos te pareció oír en la calle la hora dada por el sereno. Las once.

Otra noche cuesta arriba para ti, preso de esa dejadez que producía el insomnio, un temor inexplicable que te hacía permanecer inmóvil, clavado al diván en que estuvo reclinada Mariblanca. Estabas agazapado, ninguno de tus miembros hubiera obedecido a la orden de ponerse en marcha. Era una buena noche para emborracharse, pero por nada del mundo te habrías arriesgado a ir a la cocina a por vino, ni siquiera a por un vaso de agua para calmar la sed que abrasaba tu boca. Estarse quieto, sentir las horas pasar, no remover ni una brizna de silencio, que la luz de la lámpara no variara su turbiedad. El mundo había cambiado, se te hacía irreconocible, ajeno y agresivo, y no debía pillarte fuera de tu casilla,

al menos durante esa noche. Desde el diván, tumbado como un lagarto medroso, recibías la lucidez de saber que nada de lo que hicieras serviría para nada. La famosa carta de tu río no dejaba de ser un juego en manos de los que movían unos hilos que no eran los tuyos; puede que aquello no fuera sino una invención más. ¿Qué significaban tu trabajo afrancesado en la *Gazeta*, la marcha de Isabel, tu estúpida colaboración con los patriotas en el *Correo del Otro Mundo*? Ganas tenías de esconder la cara entre las manos, pero sin llanto aquél resultaba un gesto fatuo. Estabas tratando de satisfacer a todos, a tu tío, a los afrancesados del periódico, a los patriotas del *Correo*, a los secretos negociadores, a José Bonaparte, a Napoleón, a Fernando, a toda la caterva de fantasmas que se batían por España. Eras un bobo ilustrado. Incluso intentabas contentar a Isabel, a tu hijo, a tu suegro y, cómo no, a Mariblanca, a la divina, a la humanidad entera amorosa y benéfica.²⁰³ ¿Cómo no ser ajeno a tanta buena voluntad? Aquella noche te sentías como el perro aplastado en la calle de la Salud. Llegaría un momento en que todos pasarían a tu lado en amigable componenda y ni siquiera echarían una mirada a tu alma descompuesta²⁰⁴ (*EBI*: 112-114).

Obviamente, la existencia de Pedro de Vergara está condicionada por la infravaloración que como hombre sufre en su matrimonio con Isabel, mujer que se encuentra muy lejos de cualquier referencia idealista deseada por Pedro de Vergara, que es consciente de que Rahel Levin representa, sobre todo, la utopía, tanto por el modelo de mujer (tan diferente de Isabel) como por la distancia geográfica en la que se halla (circunstancia que contribuye aún más a la idealización).

Rahel se configura como la portadora del amor puro y del amor pasional, colmadora del universo inmediato del hombre, para el que la realidad existente reside únicamente en la mujer deseada o imaginada. Pedro de Vergara proyecta hasta el extremo una imagen idealizada de Rahel Levin y le atribuye rasgos de exclusividad: el mundo de Rahel Levin es el único posible porque el mundo de Pedro de Vergara es un mundo insatisfactorio, incompleto, invivible. La utopía de la comunicación con la intelectual judía pone de relieve la mezquindad del entorno de Pedro de Vergara (un entorno de mediocridades personales y profesionales; un Madrid atosigado por las circunstancias históricas, en incesante peligro; una España en vilo producto de la tensión política y social).

En este contexto de utopía emocional, la posible (e improbable) comunicación con

²⁰³ La cita es el mejor ejemplo que justifica que la posición ideológica de Pedro de Vergara no se decanta abiertamente ni hacia los patriotas ni hacia los afrancesados, sino que su interés es más bien filantrópico, utópico, al intentar satisfacer «a la humanidad amorosa y benéfica»

²⁰⁴ Por lo tanto, la imagen del cadáver del perro en descomposición retoma un nuevo sentido (como todo parecía indicar al principio de la narración) y un símbolo del propio bobo ilustrado zarandeado por una situación socio-política a cuyo vaivén está sometido.

Rahel Levin solo se materializa en unas cartas platónicas, escritas al vacío de la soledad del hombre²⁰⁵, pese a que el individuo Pedro de Vergara ponga en ellas toda su fe y confie, en el fondo, en el azar y en su propia libertad. Al mismo tiempo, Pedro de Vergara es consciente de la dificultad de que tales cartas arriben a su destinatario. Sabedor de esa utopía, lo relevante es la *emoción* que se despliega en el acto de la escritura, pese a que la posibilidad de la respuesta sea ínfima y remota, de ahí que el estilo de su escritura se acerque más a la poesía (aunque de hecho sea poesía) que a la prosa.

En efecto, el periodista utiliza las cartas dirigidas a Rahel como un motivo de excitación sensual o sexual; la escritura se vuelve materialidad en el sentido de que la imaginación de Pedro de Vergara imprime metafóricamente las palabras sobre la piel de Levin. Escritura y sensualidad (*lujuria*, afirma él mismo), por lo tanto, se imbrican en un sentido ontológico y redentor. La judía constituye, en definitiva, un *fetiché* literario, un objeto que Vergara utiliza imaginariamente a su antojo: la mujer (la imagen de la mujer, la idea perfecta del modelo femenino), puede ser sometida a «descabelladas garzonías» (*EBI*: 105) y, como respuesta, obtendrá el silencio, la sumisión utópica del cuerpo amado (encarnado, esta vez, en el de Mariblanca, pero en rigor siempre fantaseado según los mecanismos de la sensualidad erótica del propio individuo).

Idéntica pulsión sigue concitándose la noche en que el bobo ilustrado lleva a su domicilio a la actriz Pepa Montserrat. Desde el pasaje del lavatorio hasta esa noche que pasa con la actriz, Mariblanca ha seguido sirviendo a Vergara como estímulo sensorio para sus fantaseos con Rahel.

De otra parte, la sirvienta muda constituye un hallazgo erótico incluso para ella misma, descubridora de su propio potencial de sensualidad, de forma que –desde el primer lavatorio– cada día transcurrido le ha permitido incrementar su experiencia y refinamiento según el gusto del bobo ilustrado. Es una mujer que (gracias también a las exigencias de Pedro de Vergara) ha logrado transformarse desde un sensualismo primitivo a un refinamiento muy selecto y entregado a su «gran turco».

La noche en que Vergara llega a su casa con la actriz Pepa Montserrat, la contem-

²⁰⁵ Álvarez Turienzo (1983) sostiene que la soledad es «un tópico de la época. No se para nosotros algo *con* lo que se cuente o *sobre* lo que se hable, sino aquello *desde lo que se vive*» (Álvarez Turienzo, 1983: 185-186). Esa época a la que se alude es la contemporánea, pero, tal y como refiere más adelante, «El tema de la soledad domina la literatura desde los románticos. La conciencia se hace en ellos introvertida, distante, angustiada. Viven con la obsesión el problema del hombre, sus dolencias y drama interior» (1983: 186-187). El bobo ilustrado –un romántico– participa de la vivencia de la soledad conforme esta idea, ponderada en el verso de Hölderlin «Ser hombre es estar profundamente solo» o en la máxima de Hermann Hesse: «Vivir es ser en soledad; todo el mundo está solo» (Álvarez Turienzo, 1983: 186-187).

plación de la figura Mariblanca se llena de una gran intensidad sensualista, imagen que llega a recordar, incluso, a la maja vestida de Goya. Recordemos que si durante su primera relación con la sirvienta muda la imagen figurada de Rahel se superpone a la real de Mariblanca (incluso valiéndose de la evocación débil y fugaz de Isabel), ahora la sexualidad experimentada con la actriz no tiene capacidad para desplazar ni para estimular imágenes idealizadas en las que participe de algún modo la judía Levin, puesto que la relación con Pepa Montserrat es estrictamente sexual (incluso, como declara el periodista, lujuriosa) y no admite figuraciones ni metamorfosis al modo como le sucede con Mariblanca; pero esta última sigue proyectando en la imaginación del bobo ilustrado la misma figura idealista (y suplantadora) de la primera vez:

En el salón se encontraba, en efecto, ofreciendo un insólito espectáculo: dormía profundamente, recostada como una odalisca sobre unos almohadones en el suelo, abierta a la contemplación. La noche era Mariblanca, ella se había apoderado de tus noches con una autoridad que se afianzaba por momentos. La dejabas hacer a su antojo, curioso por ver hasta dónde sería capaz de llegar. El descubrimiento de su cuerpo parecía haberla dotado de una intensa energía imaginativa; andaba sugestionada por su belleza, como si ésta le proporcionara el único cauce de expresión a través del cual podía subyugarle. Ya no era la primitiva Mariblanca, sino alguien bien distinto, un nuevo ser conmovedoramente dispuesto a transmutarse en tu servicio. Dedicaba la jornada diurna a lavatorios continuos, escrupulosos, acaso queriendo encontrar bajo su piel una antigua blancura arcangélica, perteneciente a alguna existencia anterior.

Con el crepúsculo Mariblanca se mostraba en la nueva naturaleza que con tanto ahínco había buscado a lo largo del día. Todo estaba pensado para tu llegada, el momento de la confrontación con la realidad, el ejercicio de su mundo aún poco consistente. Todos sus desvelos se centraban en modificar la decoración de la escena en un sentido preciso. Había descolgado los tres o cuatro espejos de la casa ensayando con ellos nuevas formas de disposición. Acabó colocándoselos de pie, apoyados en diferentes muebles, formando un semicírculo a su alrededor. Su imagen impoluta se proyectaba multiplicada por el reflejo de unos espejos en otros.

Llevaba puesto un vestido de talle alto, liviano, que dejaba al descubierto buena parte de sus breves y perfectos pechos. Sus pies desnudos, en posición de abandono, volvieron a desatar en ti deseos de lavarlos de nuevo. (...) Abrió unos ojos tranquilos, que no parecían haber estado sumidos en el sueño. Se te quedó mirando con beatitud Rahel y ya sólo apetecías adorarla ante cualquier espejo. (...) Te inclinaste para besarle con delicadeza los senos y era como si te estuvieses castigando. (...) Sus pasos sonaban como acusaciones de las que no querías defenderte (*EBI*: 148-149).

Frente a la pulsión de idealismo erótico que impone la imagen de Rahel Levin, la actriz Pepa Montserrat representa para el bobo ilustrado el instinto sexual primario. Ya no es una mujer producto de ninguna elaboración fantasiosa o sustitutiva. Los detalles y formas de acercamiento físico –así como las sutilezas que anuncian el posterior acto sexual en el domicilio del periodista|– a la actriz son distintas y apelan a sentidos diferentes (abundando en la naturaleza física de la relación, Pepa ni siquiera tiene la capacidad de evocar levemente a Rahel, como de hecho sigue sucediendo con Mariblanca cuando Vergara la encuentra durmiendo al llagar a su domicilio con la actriz); Vergara no se fija inicialmente en los hombros ni en los senos (tal y como ocurre con su visión del lavatorio), sino que los estímulos más inmediatos y tórridos parecen ser la voz y la mirada de la actriz: «La escuchabas hablar bajito, ronco susurro llenando de calor húmedo tu oído» (139). Y de la misma forma:

Se dedicaba a ti en exclusiva, encerrándote con su mirada y su voz, sin darse cuenta de que te asustaba un poco su actitud de asedio. Pidió al mozo un chocolate: en el mundillo teatral todos la conocían como devoradora de chocolate espeso y de hombres livianos (*EBI*: 139).

El interés sexual de la actriz es manifestado con cierto enmascaramiento (excusándose en el peligro del ambiente político), pero resulta más que evidente: «–Debo hacerte una confidencia. –Pepa apuró con la lengua la última gota de chocolate–. Últimamente tengo miedo a dormir en casa. Soy muy conocida por española, y cualquier gabacho cualquier petimetre afrancesado podría intentar atacarme» (*EBI*: 141).

Finalmente, el mensaje contenido en la voz y la mirada de la actriz son confirmados por el tacto: «La aprensión era más bien tuya al sentir su mano sobre tu muslo como un argumento de peso insoslayable. Probablemente tenía menos miedo a los franceses que a quedarse sola en su dormitorio» (*EBI*: 141).

El encuentro sexual con Pepa Montserrat se produce tras una penosa subida de Pedro de Vergara (que debe ayudar a la madre o abuela de la actriz) hasta el tercer piso²⁰⁶.

²⁰⁶ Para S. Freud, en el sueño «Las escalas de cuerda, las escaleras de mano y las escaleras interiores de las casas, y el ir por ellas, y por cierto tanto en sentido ascendente cuanto descendente, son figuraciones simbólicas del acto sexual» (Freud, 1976, IV: 237). En un sentido simbólico-narrativo, por tanto, la subida anticipa la vivencia sexual con Pepa Montserrat. La peripecia de la ayuda a la madre o abuela de la actriz, que obstaculiza o lentifica la ascensión física hasta el tercer piso, quedaría vinculada –siguiendo la

Aparte del esfuerzo físico y lo aparatoso de la circunstancia, el ambiente que refiere (algo beodo) Vergara (el ambiente de su propia casa, las escaleras), no deja de resultar sórdido; así, «Nunca te pareció tan lúgubre la escalera de tu casa ni tan empinados los escalones» (*EBI*: 143); pero no es menos cierto que el vino logra transmitir (también en la primera visión de Rahel Levin el periodista se halla bajo los efectos del alcohol) transmitir «un exceso de pesimismo»²⁰⁷ (*EBI*: 144); el pesimismo abundaría en la idea de la alienación del individuo²⁰⁸: el desajuste, de nuevo, o la neurosis, ante las expectativas de la realidad, que no colman *el deseo*.

Tal encuentro está lleno, para Vergara, de subrepticios mensajes²⁰⁹ por parte de la cómica con una carga sexual evidente (que incluso denotan costumbres promiscuas [*EBI*: 144]), como sutilmente se desliza en la referencia a la ayuda que le proporciona el sereno para subir a la anciana, y a la propina suministrada por Pepa a cambio [*EBI*: 144]). Es claro que, desde el principio, el periodista siente una atracción sexual por la actriz, que se ha ido preocupando de abonar el terreno dispuesto para la noche tórrida: «En el café no te habías percatado de esa invalidez, presa de los encantos de Pepa que no había dejado ni un momento de reírse, probablemente de ti, y con razón» (*EBI*: 143).

Ya se ha comentado que la presencia de Pepa Montserrat se torna sexualmente prometedora para Pedro de Vergara desde su aparición en el café. Desde allí, pasando por la peripecia de la ascensión de las escaleras, hasta la llegada al piso, los indicios sexuales o

estela del psicoanálisis— a ciertas censuras morales del individuo, obviamente difíciles de justificar; aunque de los dos tiempos en que se divide la noche erótica entre ambos, el segundo resulta enteramente satisfactorio (los dos se entregan a un placer lujurioso); no así el primero, con lo que el argumento de la censura moral expuesto quizás cobre más sentido.

²⁰⁷ El pesimismo abundaría en la idea de la alienación del individuo: el desajuste, de nuevo, o la neurosis, ante las expectativas de la realidad, que no colman *el deseo*.

²⁰⁸ Gurméndez establece que «El sentimiento de extrañamiento ante el mundo conduce a un camino cerrado, a un cielo acabado, al suicidio real o hipotético del protagonista de la extrañeza. El extraño es un peregrino por el mundo que no se halla jamás afincado en él, vive en viaje perpetuo, en huida de todo sitio o querencia definitiva (...) Cuando ocurre un hecho revelador y decisivo que destruye la razón de su peregrinar, se le manifiesta la inmensidad de su nada. Puede que sea el fracaso de un amor, un tropiezo cualquiera, un desencanto amistoso o, simplemente, el cansancio terrible de ser. Este acabamiento le pincha por los diversos poros del sentimiento y la sensibilidad. En este momento sale a la luz la pobreza esencial de su ser, la alienación se vive. Y cuando las probabilidades viajeras se limitan o cierran, el extraño ya no puede sentirse caminante. Ya no es el mundo que él expulsó de sí mismo, de aquí su incapacidad para gozarlo y fruirlo, sino que es su propio ser el que se siente vacío. Ha perdido la ilusión de la búsqueda de un país de leyenda, de una morada o de una mujer, donde reposarse. La sed infinita de los caminos ha terminado por falta de pretexto para peregrinar, y llega la hora de la verdad: ya no puede descubrir horizontes nuevos porque ha comprendido que el extraño es él, no el mundo ni los otros seres. El resto es silencio, la comedia ha terminado» (Gurméndez, 1989: 123-124).

²⁰⁹ Tanto en el café, mientras conversan Bonoldi y Vergara, como después, al subir al piso este, Pepa Montserrat ha ido dejando insinuaciones eróticas que concluirán en el piso del periodista: «Pepa, de vez en cuando, te lanzaba miradas portadoras de enigmáticos mensajes. Por otra parte, cada escalón conquistado hacía bajar en un peldaño tu apetencia por la cómica» (*EBI*: 145).

eróticos no dejan de producirse (obviamente la voz narrativa remite a una analepsis desde un momento temporal de difícil determinación, a tenor del último tramo de la novela, en el que Vergara parece víctima de un asalto de los patriotas).

Tras la marcha de su mujer, la independencia de Pedro de Vergara hace consciente un cambio interior: su sexualidad se abre sin dirección (al menos una dirección múltiple, conformada por figuras superpuestas o explícitas: Mariblanca, Pepa Montserrat, Rahel Levin), y por ello mismo las dudas se incrementan (no solo las dudas morales; también las políticas, parece querer mostrarnos implícitamente) y, al mismo tiempo, las asume y empiezan a formar parte de su moral. Son cambios todos ellos que, en el fondo, lo sitúan en la perplejidad; por una parte, Mariblanca le transmite un rejuvenecimiento físico y sexual, el descubrimiento de un nuevo placer negado hasta el instante en que Isabel se ausenta (negación que, en el fondo, se ha vuelto contra él:

Casi no te reconocías a pesar del poco tiempo transcurrido. Nadie había notado nada y sin embargo desde la marcha de Isabel iban apareciendo en ti nuevos rasgos, un deseo de cambio de dirección desconocida, como si emergieras de un pasado caduco. Quizá no sucedía sino que estabas desplegando una mayor actividad, que tus dudas aumentaban y ya no te abstenías, rechazándolas como antes por simple molicie; ahora tratabas de acostumbrarte a vivir con ellas. Habías roto algún cerco sutil y la consecuencia era una razonable perplejidad. Los síntomas de rejuvenecimiento con Mariblanca no lograban engañarte, los aceptabas y cuidabas en lo que tenían de placenteros. En los últimos años te habías acostumbrado a negar el lado gozoso de las cosas y éstas se te revolvían ariscas, antipáticas, destructivas (*EBI*: 161).

En el mismo plano, Vergara es consciente del rol de Mariblanca en su elaboración proyectiva con respecto a Rahel Levin. Lo llamativo es el grado de realidad que transmite a su idealismo y a Rahel Levin, al concederle naturaleza de verdad: «La fijación de Rahel aparecía más madura, asemejándose a una decisión libremente aceptada en lugar de limitarse a ser un receptáculo de sufrimiento» (*EBI*: 161). Del mismo modo es consciente del vínculo emocional entre la sirvienta muda y la judía, y de la «posible rivalidad entre ambos personajes (*EBI*: 161). Mezcla, por tanto, de realidad y elaboración idealista, la vinculación psicológica con ambas mujeres no deja de conducirlo a la gran duda, que se expande del plano personal (intrahistórico) al plano histórico.

El grado de idealización queda al desnudo en el instante en que, tras conocer la no-

ticia del casamiento de Rahel Levin, Vergara se confiesa ante Mariblanca, hecho que concluirá en un estallido emocional del periodista y, además, en el reconocimiento de que no solo no posee una imagen física de Rahel, sino de que cualquier noción icónica de la judía en realidad queda vinculada a la sirvienta muda. Con lo cual queda justificado, más aún, el valor estrictamente mental de las elucubraciones de Pedro de Vergara sobre Rahel Levin, y de que, más que a la judía, su capacidad de amar o de desear se dirige únicamente a Mariblanca (única mujer real que recibe y proyecta las características físicas del ideal femenino que es Rahel Levin). Por lo demás, la condición de sordomuda de la muchacha resulta representativa del carácter solipsista del bobo ilustrado: un individuo en cierto modo aislado, tanto por su posición política como por su tendencia al retraimiento. En este sentido, la voz narrativa en segunda persona pone de relieve el diálogo *mental* o de la *conciencia* que establece Vergara consigo mismo, como único *receptor ideal*.

Ahora bien, la noticia del casamiento de Rahel Levin significa para Vergara un gran golpe emocional. Su proyección imaginativa mantiene a la figura de la judía en un sólido plano de realidad (en rigor, en el plano del *deseo*), de ahí su desvelo por la redacción de cartas (*EBI*: 168) como la mejor forma de exposición de un sentimiento verdadero, cierto que desarrollado merced a un ideal femenino: «Tenías que escribirle volcando tu alma una vez más, ahora en el sentido de que a pesar de las nuevas circunstancias nada debía cambiar entre los dos» (*EBI*: 164).

Mariblanca madura en su relación con Pedro de Vergara hasta el punto de convertirse en un «ama tiránica» (*EBI*: 180). La decoración del salón de Vergara mediante la colección de espejos (*EBI*: 180-182)²¹⁰ representa la sublimación del sentido erótico (también, y así lo expresa Vergara, una a modo de compensación comunicativa, debida a la sordomudez) que ha ido desarrollando la sirvienta muda, aunque Vergara lo justifica de un muy distinto modo:

Ignorabas de dónde provenía la obsesión de Mariblanca por los espejos. Era quizá la señal de su imaginación desatada o el órgano preciso para su autocontemplación. Seguramente había en Mariblanca nostalgia de un mundo lleno de espejos, de rústicos cuentos infantiles rebosantes de espejos mágicos, lunas y ecos. En ellos acabó encontrando una forma de ser y de relacionarse desde el silencio de su mudez (*EBI*: 181).

²¹⁰ Intertextualmente recuerda a aquel otro pasaje de la novela *Bomarzo*, de Manuel Mújica Lainez, en el que el duque de Orsini visita la habitación de la prostituta Pantasilea: «De espejos estaba cubierta la habitación a donde Pantasilea me condujo» (*Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, página 151).

En realidad, en Mariblanca se opera una transformación —«una conversión», al decir de Vergara (*EBI*: 181)— hacia la quintaesencia femenina de Rahel Levin, aunque ambas figuras sean autónomas y pese a que la primera sirva de catalizador de la segunda. La figura de la odalisca, mencionada más arriba, se sublima y materializa (en un proceso casi sacralizador) a raíz de la colocación de los espejos. Por tanto, desde el primer contacto con Mariblanca esta figura femenina se va enriqueciendo desde su grisura empobrecida por su condición de sirvienta de la casa conyugal hasta resplandecer a los ojos de Pedro de Vergara, tanto por su condición femenina en sí como por su relación mental subjetiva con Rahel Levin. El cuerpo de la muchacha se torna deseable y deslumbrante y adquiere rasgos casi divinos a los ojos del bobo ilustrado:

Mariblanca gustaba pasar el tiempo tumbada sobre grandes almohadones de colores ostentosos, como si le hubiera hecho mella el ejemplo de una odalisca de la que una vez le hablaste, siendo así que ella sin saberlo era la odalisca máxima. Recostada, de perfil, el trazo de su cuerpo se dibujaba interminable en los espejos hasta acabar en el central de marco gótico, especie de ara donde se desarrollaba la ceremonia estática, sin fin, de su propia ofrenda. Aparentemente no sucedía nada extraordinario, como en todo rito, salvo que algo profano se comunicaba con lo sagrado a través de una víctima y ello modificaba el estado moral del contemplador. Tú te habías acostumbrado a ver ese cuerpo sin mancha, tus manos uncidas eran las del demonio, no lograban ni acercarse a ella, representabas la exclusión, la distancia, nada podías contra su piel sedosa, contra su exhibición cándida, cuando se acostaba boca arriba exponiendo la plenitud de sus miembros a la absorción de los espejos, reprimiéndote ante la codicia que pugnaba por desatarse en ella, como si no te correspondiera ni en una mínima parte, Rahel divina, como si esos senos tiernos y ese pubis de fuego fuesen una llamada a todos los mensajeros del mundo, menos a ti, a todas las aguas que habían de acudir a acariciarla hasta la inmensa marea final. [...] Ningún descanso mayor que ese arrobamiento, ningún silencio como el de los espejos, ningún abandono del mundo como ese mundo de Mariblanca cuya médula era la visión beatífica. Ni siquiera el reloj de pared podía perturbar la imagen desplazada con su sonido de incienso (*EBI*: 181-182).

Si Pepa Montserrat representa la sexualidad realista, la más carnal, directa y desatada para Pedro de Vergara (*EBI*: 187)²¹¹, esa es la razón por la cual la llegada por

²¹¹ La exacerbación sexual se transforma en una especie de «batalla carnal» comparable al enfrentamiento real entre los afrancesados y patriotas: «Queríais degollaros, hacer pagar al otro las culpas propias. La

segunda vez a la casa del bobo ilustrado supone una ruptura del plano idealizado (el de la sexualidad armónica, sensual que establece Mariblanca); de ahí que la presencia de la actriz profane «el lugar sagrado» (*EBI*: 184).

En el plano estrictamente sexual, Pepa Montserrat «era la carne palpitante, entregada, algo para engolfarse y sentir luego dulces remordimientos» (*EBI*: 186). Es decir, ningún obstáculo moral impide a Vergara buscar el sexo (extramatrimonialmente, incluso al margen de su relación con Mariblanca), aunque de inmediato alguna instancia de la moralidad lo someta a juicio (cosa que no sucede en el caso de Mariblanca, situada en un plano superior)²¹².

Desde el punto de vista psico-antropológico, Pepa Montserrat representa el «arquetipo del pueblo madrileño (...), de ese pueblo castizo que era el alma del levantamiento patriótico» (*EBI*: 186-187). La percepción de Vergara, ante la presencia de la actriz, se vuelve humorística: «Te entraron unos irrefrenables deseos de poseer al pueblo entero que tan buenas caderas ofrecía» (*EBI*: 187).

En realidad, interés principal de Pepa Montserrat es comerciar sexualmente con Vergara su apoyo a los patriotas, conseguir que este responda a la petición que le hace Bollandi en la cita del Prado. A ello se llega aludiendo por parte de la actriz a la reciente batalla de Bailén, motivo de discordia entre ambos amantes en el sentido de la posibilidad de un cambio en la situación política; cambio que Pepa percibe claramente, aunque no así Vergara, que se aferra a las noticias poco claras que llegan del enfrentamiento entre el general Castaños y Du Pont (*EBI*: 189). Todo ello concluye en la percepción por parte del bobo ilustrado de que la actriz lo que pretende con su visita es *comprarle* la ayuda que pueda proporcionar al bando patriota (informar de las actividades inmediatas de la agenda del rey José, con la intención de perpetrar un atentado en el futuro más próximo) pese a su condición de reconocido afrancesado en su entorno (*EBI*: 188).

En este contexto subyace el miedo del bobo ilustrado a la delación por su negativa

cama crujía miserablemente bajo el peso de vuestra disputa, se multiplicaron los mordiscos, cada vez que retorciás sus pechos se reanimaba en ti una avidez de exterminio y consumación, sus gritos de dolor y gozo halagaban tus sentidos, ella golpeaba tu cuerpo a ciegas con una contundencia inusitada, no sentías daño alguno, más bien júbilo ante su llanto ronco. La crueldad fue cediendo paso a cierta ternura hecha de baba, lágrimas y sudores. La penetraste en un estado de exaltación que te hizo olvidar incluso tu propio nombre. Juntos recorristeis el mismo camino innumerables veces hasta que las fuerzas os rindieron, ninguno podía ya tirar del otro. Fue un despertar extraño y hosco, Pepa se puso inmediatamente de pie y supiste que el rencor había reaparecido más seco y virulento. Te dio la espalda y se vistió presurosamente» (*EBI*: 191).

²¹² Los *dulces remordimientos* de Vergara deben ser entendidos además en el sentido político, puesto que Pepa Montserrat es patriota, mientras que él se decanta por el bando de los afrancesados.

a colaborar. Junto a ello, la actitud de Vergara (siempre en medio de dos aguas) se torna pusilánime, inmovilista: «De todas formas, cualquier cosa que haga compromete mi situación, así es que prefiero quedarme quieto, agazapado, que es otra manera, la más cómoda, de seguir comprometiéndome» (*EBI*: 190).

Tras la marcha de Pepa Montserrat, Vergara reflexiona (pese a que en un primer momento se niega a hacerlo) sobre la idea de ayudar a los patriotas, partiendo de la instancia del peligro que corre su vida y de que ni siquiera la policía francesa, en un momento de pánico general ante las circunstancias adversas, podría respetar su apoyo a los afrancesados, con tal de congraciarse con los patriotas²¹³. En este contexto, Vergara no deja de confiar en su inocencia (es decir, en la ausencia de activismo político), además de sopesar el tema de la gloria, que no era en definitiva sino un rechazo del miedo, el establecimiento de un futuro saludable (*EBI*: 193). Evidentemente en estos conceptos subyacen su espíritu idealista y pacífico y su deseo de llegar al *futuro saludable* al que se refiere. Y por ello mismo los estatus de gloria, heroicidad, épica y fama quedan unidos en la posibilidad de proporcionarles, finalmente, su ayuda a los patriotas, cuyo corolario lo constituye el acercamiento verdadero y real (la posesión) a Rahel Levin.

Si la percepción sensual de ambas mujeres opera en el plano del deseo o del sueño y *ninguno de los dos se podía tocar* (*EBI*: 193), lo cierto es que en el caso de Mariblanca ese deseo está más cerca de ser realizado (aunque no se realice en efecto), puesto que la sirvienta es una mujer real, pese a que Vergara no mantenga con ella más que una relación estética o contemplativa, lo que en el fondo constituye un estímulo sensitivo que le sirve para su idealización, sin llegar al contacto sexual. Por tanto la disociación entre Mariblanca y Rahel Levin es consciente, ambas son mujeres diferentes, si bien en la imaginación del bobo ilustrado se superpongan y se fundan en una sola; ambas pertenecen al dominio del *sueño* (es decir, al idealismo y al *deseo*, dentro de una elaboración más o menos consciente por parte de Vergara). Finalmente, el bobo ilustrado establece que solo el héroe²¹⁴ (semidiós) puede serle permitido acceder a ambas mujeres²¹⁵ (semidiosas):

²¹³ Lo cual le hace expresarse así: «Por allí andaba la cuestión de la gloria rompiéndose contra el suelo (...) Tu cabeza comenzó a centrarse sobre lo que los patriotas te habían propuesto o, más exactamente, exigido, ese servicio que en definitiva te convertiría en héroe» (*EBI*: 192).

²¹⁴ Para el héroe romántico (y Vergara lo es, aun rebajado, casi caricaturesco), «el amor que infructuosamente sustenta muestra su desengaño ante el ansia de plenitud que materializa en la persona amada, permanente frustrado en la desposesión que sigue a la pasión. Por medio del *sonámbulo*, el artista romántico se remonta a los espacios oníricos en los que cree poder subsanar la limitación de lo real» (Argullol, 1982: 375).

²¹⁵ En el caso de Rahel Levin, lo que sitúa a Vergara en un plano de inferioridad es el matrimonio de la divi-

La sola mención de la divina te estremecía como a un maníaco, despertando en ti ambiciones posesivas que sin duda el mundo consideraría locuras. Te retorcías impaciente en la cama y en cada giro la realidad cambiaba de aspecto: ¿qué sueño era más genuino, el de Rahel o el de Mariblanca? Ninguno de los dos se podía tocar, luego cualquiera de ellos resultaba digno de una pasión extraordinaria. Y aunque en esencia fueran lo mismo, únicamente al héroe le era posible el acceso (*EBI*: 193).

La existencia real de Rahel Levin es puesta en duda por Vergara desde el instante en que conoce la condición falsaria de su compañero de periódico Francisco Rodríguez Gallego, un supuesto patriota infiltrado al parecer en la *Gazeta* y que es quien actualiza al grupo de contertulios ciertos pormenores en torno a la judía. La incertidumbre de Vergara se manifiesta, entonces, con cierta agresividad sobre su compañero. El pasaje nos revela qué grado alcanza el *pathos* del bobo ilustrado dentro de las relaciones de idolatría establecidas con respecto a Rahel.

No pudiste reprimir una especie de sollozo.

—A mí lo que me importa es que nunca conoció a Rahel Levin, nunca supo nada de ella y me ha estado engañando miserablemente. ¿Es que Rahel Levin no existe?

Le echaste las manos al cuello, estabas fuera de ti (*EBI*: 211).

La derrota del individuo (también la derrota física, el cansancio extremo) se revela como única conclusión del sórdido itinerario en busca de su compañero de redacción. Las sensaciones que se nos transmiten desde el punto de vista de Vergara, subrayan la degradación como corolario no solo de su peripecia por una zona determinada de la ciudad, sino como último término de una vida de insatisfacciones, pese a los momentos más o menos fugaces, más o menos duraderos, que le han proporcionado placer. En efecto, conocer la inexistencia de Rahel supone el hundimiento de Vergara. Al llegar a casa, el cuerpo, antes fuente de placer sexual y sensual (Mariblanca, Pepa Montserrat), se vuelve ahora un impe-

na con un industrial (por cierto, algo muy parecido le sucede a Matías Moro en relación con Castro en *El mágico aprendiz*). Alcanzar la categoría de héroe lo situaría inmediatamente en un plano superior y, por tanto, el acceso a la mujer idealizada quedaría expedito: «Investido de esta condición, ¿cómo compararte con el oscuro industrial con quien Rahel iba a casarse? Todos los que colaboraran en la caída de Bonaparte pasarían al panteón de los paladines europeos. Rahel Levin no podía ser insensible a este hecho, con matrimonio o sin él. Su boda no dejaba de ser una conveniencia social ajena al espíritu romántico. A la divina la merecía un Hércules, no un comerciante ricachón. No entraba en tu ánimo suplirle, sino elevar a Rahel a la altura que se merecía. La vida o la muerte, en esas confusas horas de la noche, poco importaban frente al honor de redimir a la divina» (*EBI*: 193).

dimento y somatiza el peso de las circunstancias (*EBI*: 220). Mediante símiles, Vergara da cuenta del grado máximo que ha alcanzado su cansancio y la enajenación de su propia morada (*EBI*: 220). La atmósfera de la noche, en el mismo contexto, se propone como un ambiente amenazante:

Tras el balcón apenas abierto, el mismo cielo de infierno, la misma noche hervorosa, inmóvil, anclada en una calma de angustia. Debías de haber dormido bien poco, pero tu sensación era la de venir de muy lejos, de otra historia abrumadora en la que las cosas no te resultaron favorables (*EBI*: 211).

Pero de inmediato, mediante el acto de lavarse, el individuo consigue un estado diferente, en el sentido literal y metafórico (el agua, en este caso, es símbolo evidente de transformación y de sensualidad; también de limpieza moral), pues antes se ha referido al cuerpo como el vínculo que lo unía a las imágenes del acoso de los mendigos y a su aspecto mísero. En cambio, ahora «exteriormente ibas dejando de ser un apeestado» (*EBI*: 221), y la noche, que antes constituía un ambiente de sordidez, aparece ahora «recargada de estrellas, ni un solo rugido perturbaba la quietud de la plaza de los Mostenses» (*EBI*: 221).

De nuevo aparece la referencia al cadáver del perro, hito temporal que va marcando la existencia del propio Pedro de Vergara, y con el que deben establecerse relaciones a un nivel simbólico; la descomposición del cadáver en una mancha oscura –que Vergara percibe desde su balcón (*EBI*: 222)– es idéntica transformación a la que sufre el periodista desde su ya inicial inercia hasta la descomposición moral (*EBI*: 222).

La contemplación de la noche desde el balcón de Vergara muestra un universo pleno de energía que puede estallar hacia cualquier parte: «Te habrías quedado mucho tiempo allí, acodado en la baranda, contemplando aquella noche repujada, aquel sosiego expectante que amenazaba con estallar en forma de tormenta íntima o de sublevación exterior» (*EBI*: 222).

El conocimiento de la inexistencia de Rahel desactiva el interés sensual y sexual que ha mantenido durante los últimos días por Mariblanca; lo cual justifica que, pese a aparentar ser dos figuras autónomas en la conciencia de Vergara, la de la judía es alimentada por el potencial erótico de Mariblanca (que ha ido descubriendo ella misma en este corto período). La sirvienta muda adquiere su primitiva condición de mujer villana desde el instante en que Vergara llega de conocer la noticia sobre la judía. Los encantos femeninos

de la fámula desaparecen:

La desnudez de Mariblanca y la tuya propia resultaban una coincidencia simplemente curiosa (...). Mariblanca espiaba en cada espejo el movimiento huidizo de tus ojos, posando en todos ellos un grado de alarma creciente. (...) Mirabas los espejos sin verlos, observabas a Mariblanca y la veías suspendida en el vacío. La odalisca furiosa no lograba captar tu atención (*EBI*: 223).

En medio de esta deturpación, Vergara reflexiona sobre el plan de atentado sobre el rey José, –quizás intentando justificar el desinterés por Mariblanca (*EBI*: 223)–, y sobre su propio papel en la trama. De nuevo, las dudas ideológicas surgen para situarlo en un terreno fronterizo: «Además, ¿estabas o no de acuerdo?, ¿con quién y con qué?, ¿eras más español que Azanza, Urquijo o el pintor Goya?»²¹⁶ Otra vez las agotadoras disyuntivas sin salida, preguntas sin pies ni cabeza. Nadie tenía razón, como siempre» (*EBI*: 223).

El rechazo a Mariblanca, tras el regreso a casa después de hallar el cadáver de su compañero de redacción, se sustenta en el hecho de que la definitiva certeza (si hacemos caso del testimonio escrito de su compañero de periódico) de la inexistencia de Rahel desactiva la imaginación erótica que hasta ese momento ha operado con respecto a la sirvienta muda. Mariblanca se torna una mujer vulgar, villana, pese a que la muchacha, que ha aprendido a valorar su capacidad sensual, intente seducirlo como las primeras veces.

La sordidez que rodea a Vergara desde el inicio de la novela se hace patente en momentos especialmente significativos. De entrada, el cadáver del perro pudriéndose a escasos metros de su domicilio es premonitorio de otros momentos caracterizados por elementos que inciden sobre Vergara, bien sean de carácter externo –como el episodio de los jumentos y el yeso, o el del acoso de los mendigos– bien de carácter estructural –como la pobreza del barrio donde reside su compañero Francisco Rodríguez–, o bien de carácter natural –tal los mosquitos y los chinches que lo acosan en su propio dormitorio–. La sordidez se extiende a su propia moral, una vez conocida la inexistencia de Rahel. La rotura de esa región de su sensibilidad, la imposibilidad de realización del idealismo erótico, lo conduce a la inercia y al dolor (en definitiva, a la derrota personal), y su espíritu se vuelve

²¹⁶ A este respecto es interesante el comentario de De Paz (2003: 394): «La actitud de Goya frente a esta tragedia fue ambigua. Por una parte Francia era el país que había difundido las ideas de libertad que le eran tan queridas; pero por otra veía con sus propios ojos el horror sanguinario en el que, a causa de la misma Francia, está inmerso su pueblo. A pesar de pintar al rey intruso y a sus amigos afrancesados, pintó (entre 1810 y 1814) *Los desastres de la guerra*, y cuadros donde (...) se manifiesta la ferocidad humana» El paralelismo entre la actitud del pintor zaragozano y la del bobo ilustrado es más que evidente.

comparable al de otros individuos de su ámbito, cada uno de los cuales encierra y expone su propia miseria:

Podías meterte en la cama y el mosquitero te libraría al menos de una de las múltiples torturas; pero imaginaste el agobio de la gasa y preferiste seguir en el sillón, pasto de bichos, de congoja y de miradas más que exploratorias de Mariblanca. Podías también llorar, meterte el dedo en la nariz, emborracharte: cualquier cosa demostraría la inutilidad de moverse en aquellas circunstancias. Podías compararte a don Francisco Rodríguez, ahorcado; a tu tío, en prisión o muerto; a Bonoldi, en la fiebre del fanatismo; a Pepa Montserrat, española de escapulario y ayuntamiento fácil; al propio Monteyermo, fiel hasta la indignidad (*EBI*: 225-226).

Por tanto, el cuerpo de Mariblanca deja de poseer la fuerza erótica de la que ha gozado Vergara durante los últimos días, y el sueño de Rahel se disuelve repentinamente en una figura femenina que, pese a mantener sus encantos (en este sentido, más abajo se referirá Vergara a la valoración que de sí misma ha ido logrando la muchacha), ha perdido la capacidad de sugerir:

Los espejos malograron la armonía de su cuerpo entonces algo vacilante. El desnudo perdía resplandor en aquellas formas perfectas, temblaba la concordancia exquisita de sus convexidades; la odalisca se había venido abajo, imperceptiblemente, puede que nunca hubiera habido tal. La cabellera suelta arropaba sus hombros: no se trataba ya de ningún manto de oro. Vibraba su pubis con el movimiento del cuerpo, las caderas se deslizaban como alas de ave. ¿Qué ibas viendo tú con la mirada turbia de quien se ha caído de un sueño? Mariblanca era una criada muda, una muchacha cuya desnudez estaba ocultando su auténtica calidad de villana (*EBI*: 226).

La imagen de Mariblanca deja de ser un elemento sublimado para convertirse en otro muy distinto, degradado²¹⁷, sin suficientes capacidades para las exigencias de la sensibilidad de Vergara: *Ya no estabas frente a la ninfa inaccesible sino ante la prostituta audaz* (*EBI*: 226); de ahí que el bobo ilustrado termine por rechazarla violentamente y golpearla (*EBI*: 227).

La rabia de Vergara suscitada por la inexistencia de Rahel se manifiesta en primer lugar en el rechazo violento de Mariblanca. Inmediatamente después reconoce las «ganas

²¹⁷ Más abajo Vergara llegará a sentenciar que «La adivinabas babosa y turbulenta» (*EBI*: 228); ya no es una odalisca ni una ninfa, sino una «golfa» (*EBI*: 228).

de llorar, no por la chica, sino por todo lo que revoloteaba a tu alrededor, por algo indefinible que te hacía bullir en una rabia oscura, maligna, llena de compasión hacia ti mismo» (*EBI*: 227).

Por último, la idea poética de Vergara con respecto a Rahel, expresada en términos sentenciosos, *Si tú me has olvidado, yo diría que el tiempo no existe* (recuérdense los fragmentos de la carta, capítulo XII, *EBI*: 111) resurge y adquiere pleno sentido hacia el final del capítulo XXV (*EBI*: 229), al concluir su relación (ficticia, idealizada) con Mariblanca, admitiendo de paso que el origen de su elaboración erótica es el teatro; todo, repentinamente, ha perdido su encanto y su limpieza y se ha tornado paradójico y arbitrario:

No sin cierta nostalgia sentiste que había sido bonito lo de aquellas noches, aunque estéril, perjudicial, un juego ridículo, adivinanzas imposibles, tu estúpida afición al teatro te había expuesto demasiado. El vestido, hecho añicos, yacía en el suelo. Nada existía en el fondo (*EBI*: 229).

4.1.3.6. La identidad política: el individuo en la frontera.

Desde el punto de vista político, Pedro de Vergara se debate en una dicotomía que lo implica moralmente: el apoyo al nuevo cambio de dinastía, con José Bonaparte como rey, o el rechazo a la invasión francesa. Esa aparente atonía ideológica queda justificada y demostrada en numerosos pasajes de la novela.

Significativamente, y al modo como Dámaso Alonso escribiera sobre el Madrid de la posguerra en *Hijos de la ira*, *Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres...*, para Pedro de Vergara *Madrid aparecía cercado por el fuego* (*EBI*: 23), donde el término *fuego* alberga la dílogía «calor sofocante» y «conflicto bélico», pese a que la afirmación siga desarrollándose en el sentido térmico o climático (*EBI*: 23).

El personaje se sitúa —«insulso, carente de tesón y convicciones» (*EBI*: 32)— en un punto de irresolución al admitir la validez política de cualquiera de las alternativas, pero

adoptando una visión crítica con respecto a las vías de ejecución de cada una:

La situación conflictiva presente trataba de no dejarse arrastrar por la vorágine, no como esos frailes enfebrecidos por el fanatismo que creían que en nombre de la fe todo estaba permitido, ya no sólo matar, sino también lanzar infundios a diestro y siniestro, envenenar a la gente propalando noticias falsas. Ciertamente que estabais en guerra y que no les faltaba razón en algunas cosas, pero ver a esos curas con el pistolón en una mano y el engaño en la otra (...) te repelía profundamente porque en realidad estaban negando el progreso, sabedores de que con él terminarían sus privilegios asentados en la ignorancia» (...). «Las familias ricas temían los saqueos a los que con frecuencia se entregaban los soldados franceses en las ciudades conquistadas. Era preciso encontrar un equilibrio. (...) Resultaba insensato y peligroso no acogerse al nuevo espíritu de los tiempos. Todos os debatíais entre los extremos de los curas fanáticos y de los brutales generales franceses. Llegaba a ser agotadora esa continua exigencia de elección entre ambas bandas deseables e indeseables al mismo tiempo, cuando lo que en verdad se quería era un sistema tan pacífico y benéfico como el que había en otros países adelantados» (*EBI*: 33-34).

La crítica de Pedro de Vergara sobre la sociedad española de principios del XIX, inmersa en el significativo contexto político, constituye uno de los rasgos de su identidad narrativa como individuo. Un rasgo que, del mismo modo que su infravaloración como ser humano o como hombre, aparece siempre con signos manifiestos de degradación. La mirada de Pedro de Vergara se extiende con desconfianza, impregnando los matices de la realidad circundante de una pátina léxica de escepticismo y de mezquindad, que del mismo modo lo afecta a él como elemento contemplativo y participador de los dominios que describe: «Los españoles se te aparecían en ese momento como jactanciosos, pródigos, flojo-nazos, displicentes y sobremanera vanos. Bastaba con pensar en los mirones y fisgadores, gentes cuyo oficio consistía en caer sobre los demás como arañas enredadoras. A aquellos rasgos se les pegaban otros más que los iban penetrando insensiblemente, apolillándolos y ensuciándolos sin remisión. Inane te sentías tú también, con la memoria enmarañada y la voluntad vacilante, características del Pedro de Vergara de siempre» (*EBI*: 21).]

Esta situación da lugar, por tanto, a una duda continua (que contiene en sí el signo de la reflexión) y, finalmente, a la inacción:

Tantas contradicciones te producían una fatiga infinita que acababa en tu viejo insomnio pertinaz; acaso era el insomnio el que iba consumiéndote tu espíritu introduciendo la

duda y la turbación, debilitando una ya probada incapacidad para tomar decisiones. (...) Si hubieras podido gozar de la felicidad del sueño, te habrías ido con Isabel a Morón, dejando los problemas de España definitivamente lejos; serías otra persona. No estabas tan seguro, a lo mejor te hubieras zambullido en el conflicto hasta tomar las armas (*EBI*: 34).

Además, su postura política ambigua, indecisa o fronteriza, queda expuesta mediante su colaboración, aunque de forma clandestina (*EBI*: 107), con *El Correo del Otro Mundo*, periódico del que, una vez ausente Isabel, encuentra un recorte de un artículo cuyo tema de fondo es –siguiendo la línea editorial– el patriotismo.

El artículo, firmado por «La buena Española» (acaso pseudónimo del propio Pedro de Vergara) defiende la idea de recibir al Monarca «con traje rigurosamente hecho a la española; porque así, a más de llenarnos de honor con la memoria que por él atraeremos, tal vez seremos tan afortunadas que inspiremos a todas nuestras compatriotas el deseo de seguirnos». El escrito, además, refiere la necesidad de la sencillez de tales prendas, cuyas telas deben ser asimismo españolas, y critica a quienes prefieren «la ignominia de parecer francesas a la gloria incomparable de ser honestas españolas» Con esto, concluye que el Monarca debe distinguir bien quiénes son verdaderamente españolas y quiénes «semi-españolas, peores en realidad que las extranjeras», condición que supone una «prostitución de la formalidad y decoro español» (*EBI*: 108).

Si, como sutilmente parece indicarse, el artículo está escrito por el propio Pedro de Vergara, la idea de que el periodista permanece en una duda constante acerca de sus tendencias o intereses políticos, entre el apoyo a la patria y la decantación por la instauración del rey José Bonaparte, el artículo encontrado demuestra a las claras que sus simpatías patrióticas existen, pero se ocultan prudentemente detrás del falso marbete de «La buena Española», subrayando así la ambigüedad de su pensamiento político (*EBI*: 108-109).

Al inicio del capítulo XIII (*EBI*: 117), cuando se dispone a visitar la librería Fuentenebro, él mismo se califica de «bicho raro» por el hecho de no respetar la hora de la siesta (tal y como culturalmente corresponde al ámbito hispánico). Obviamente, tal rasgo debe extenderse de la misma forma a su ambigüedad política, a su voluntad de mantenerse en un punto indeterminado en medio de las dos tendencias por las que se decanta la sociedad madrileña (o española) en aquella hora histórica. En este caso en particular, Pedro de Vergara asiste a la librería en la que se edita clandestinamente el periódico patriótico *El Correo del Otro Mundo*, e incluso se ve obligado a representar el papel de

Antonio Pérez. El bobo ilustrado declara que el cónclave de contertulios en la librería Fuentenebro corresponde a una «cita patriótica semanal» (*EBI*: 115), por tanto sus simpatías políticas mantienen un punto de apoyo evidente en esta alternativa. A esto se suma la noticia de la detención de su tío, José Victoriano Gallardo, a quien el bobo ilustrado reconoce para sí haberlo «abandonado a su suerte» (*EBI*: 117). Tal gesto –por otra parte– revela una falta de implicación hacia su propio tío, por miedo, por desinterés político o por la mencionada atonía ideológica de que se adolece el periodista.

Pero la ambigüedad política Pero Pedro de Vergara no deja de dar sus avisos ni de mostrar que las dos alternativas posibles en el camino histórico de España son compatibles en su espíritu. En seguida, el bobo ilustrado aporta una nota²¹⁸ (*EBI*: 118) que contesta o glosa a aquella otra carta hallada en el arca donde Isabel guardaba su ropaje francés (*EBI*: 108-109), en la que la autora (o el autor) defendía la necesidad de que las españolas vistiesen según ordenaba la arraigada tradición hispánica. En este caso, la tendencia afrancesada del bobo ilustrado se advierte al hacer notar que en ningún sentido se había usado ni establecido tal indumentaria tradicional, ni por «nuestro soberano Fernando VII» ni por «sus gloriosos ascendientes» (*EBI*: 118). Está claro que, como sostiene el canónigo Arratia, de la nota «se desprendía un tufillo afrancesado, involuntario sin duda, peligroso en las horas actuales» (*EBI*: 118). El asunto de los vestidos femeninos contiene en sí los elementos apropiados para la exposición del conflicto ideológico subyacente: el enfrentamiento entre patriotismo y afrancesamiento²¹⁹, o entre tradición y progresismo, tal y como queda explícito en el diálogo entre el canónigo Arratia y el bobo ilustrado:

²¹⁸ La nota, que –pese a su «tufillo afrancesado» (*EBI*: 118)– será aceptada por Valgamedióis para la publicación en *El Correo del Otro Mundo*, sirve de contrapartida para la inserción de un comentario encomiástico (del mismo Valgamedióis) referido a las letras españolas, para las que se aduce como ejemplo de altura literaria del *Retrato político del Emperador de los franceses*, («¡Qué fuego, qué lenguaje, qué erudición y qué doctrina! Compárese esta hermosa producción con los escritos indecentes que los franceses han dejado estampados en sus diarios, y confesemos que la España en nada debe ceder a la Francia» [*EBI*: 120]), opúsculo cuya antítesis es el posterior «*Retrato del rey José*», que aporta el editor del periódico clandestino (*EBI*: 124).

²¹⁹ El concepto de afrancesamiento o *afrancesado* es matizable en cuanto a su doble categoría. Miguel Artola hace ver la existencia de un afrancesamiento ideológico e intelectual junto a otro político y material (Artola, 1989: 38). No está clara, desde nuestro punto de vista, la pertenencia a uno u otro grupo en el caso de Pedro de Vergara. Por su condición de periodista sería sensato adscribirlo al primero, al de los intelectuales; pero los afrancesados *políticos* y *materiales* se identifican con «gentes que por diversos motivos consideran un deber unirse al invasor para ver de salvar lo que se pueda de la nación, incluso en algunos casos medrar personalmente»; la denominación más correcta sería la de *juramentados*, es decir, sin convicciones (Artola, 1989: 38). En realidad, sostiene Artola, «Los que se llaman afrancesados, intelectualmente han tomado poco de Francia. Su pensamiento viene determinado en mayor grado por la filosofía inglesa y las teorías políticas prusianas, que han recibido a través de Francia e Italia»; su postura es de plena convicción (Artola: 1989: 37, 40). No parece ser exactamente este el caso de bobo ilustrado.

–¿Pretende usted, señor canónigo, que retrocedamos en nuestras costumbres en un siglo? ¿Pretende que nuestras mujeres vuelvan al uso del guardainfante y las polleras? –dijiste con cierto ardor.

–¿Y usted, señor don Pedro, pretende que la mujer española utilice el vestido para exhibir impudicamente su cuerpo en lugar de para ocultarlo, como es su finalidad? Si hay que retroceder un siglo, retrocédase. ¿En qué se diferencia usted, pues, de un afrancesado?

–¡No tolero sus insinuaciones, canónigo! –gritaste cortante, aunque te importaba un rábano la opinión del obeso fanático (*EBI*: 119).

No obstante, lo más significativo del encuentro entre el canónigo y Pedro de Vergara es la reflexión de este último en torno a las posiciones ideológicas. Para el bobo ilustrado (y en este sentido debemos recordar las palabras que Gabriel y Galán expone en el prólogo a la novela), todas las posturas son válidas en el sentido de que todas pueden ser convincentes desde cierto punto de vista²²⁰; por tanto la capacidad del periodista para el dogmatismo –como el propio autor de la novela concluye en el prólogo– es nula:

Una vez más te preguntaste qué hacías en aquella jaula de energúmenos con los que toda discusión era inútil. Podías, dado tu carácter, ser capaz de entender ambas posturas, pero resultaba irracional empeñarse en una de ellas. Habías de reconocer que, incluso aunque fuese un burdo extremismo, la idea de «La buena Española» tenía elementos políticamente útiles, era una maniobra de resistencia que servía al interés nacional frente al invasor, pero ¿cómo aceptar la cerrazón de quienes querían devolver a España al oscurantismo de siglos pasados? (*EBI*: 119).

El espíritu de la perspectiva política es, además, representado en la tertulia mediante técnicas teatrales. Los tres miembros de reunión (Valgamediós, el propio Pedro de Vergara y Arratia) dan vida en un breve monólogo a tres personajes de la historia de España –

²²⁰ En el prólogo a *EBI* Gabriel y Galán indica lo siguiente: «A partir de 1977, con el desarrollo de la democracia, descubrí en mí un fenómeno que aún ahora no deja de sorprenderme. Coincide con una frase inusitada de Franz Kafka. Dijo Kafka en cierta ocasión que a él en los mítines siempre le habían convencido plenamente los argumentos de los oradores de cualquier partido» (...) «En cualquier caso me trasladé al verano de 1808, con la entrada en Madrid de José Bonaparte, porque España en aquellos momentos era un país convulso, en carne viva, presionado por opciones políticas ciegamente opuestas, incompatibles hasta extremos fraticidas. El problema es que todas tenían razón o, al menos, razones. En este vendaval mi personaje, como Kafka, como yo mismo, es capaz de aceptar los discursos más diversos y contrarios con toda buena fe, mientras que lo que las partes en lucha le exigen es una adscripción a alguna de ellas, una toma de postura activa. Don Pedro de Vergara, el protagonista, no puede decantarse, es un bobo sin capacidad para el dogmatismo» (*EBI*: 11-12).

el Gran Capitán, Antonio Pérez y el cardenal Ximénez de Cisneros—, que encarnan diferentes instancias de la historia de España. Lo significativo de este aspecto viene dado por la visión que ofrece el propio bobo ilustrado al encarnar el papel de Antonio Pérez (cuya personalidad resulta —en realidad— una mera excusa formal sin excesiva relación con el contenido del monólogo). Pedro de Vergara —el que nos interesa como individuo— se decanta, esta vez, por el patriotismo más definido, al exponer su desacuerdo con la violencia (primer aspecto del conflicto histórico del momento, sobre todo por las acciones del ejército francés) y con la política de Napoleón y defiende, además, el valor de España en cuanto a su posición frente a las demás naciones de Europa (aunque el estilo del personaje encarnado es difuso, debe entenderse aquí que el sentido de sus palabras se refiere al campo científico y humanístico):

Nunca se fundó ninguna sociedad por medio de la violencia: ni nunca se regeneró por la fuerza y la tiranía. Un déspota conquistador jamás será legislador respetado. España tenía una constitución en la cual, a pesar de varias reliquias góticas, se descubren mil tesoros y preciosidades: es necesario corregirla, y es preciso que ya las leyes heredadas de los Euricos y Teodoricos sufran la inevitable reforma que exige la ilustración y la justicia. Pero no se deba esta necesaria operación a las bayonetas francesas. Napoleón intenta alucinar, no regenerar; oprimir, no libertar; nos acerca a una completa destrucción cuando publica que quiere devolvernos a nuestros siglos de gloria y de engrandecimiento: lo cual es absolutamente incompatible con su sistema y con su ambición. España no se ha quedado tan atrás de las demás naciones, como algunos idiotas han querido sostener. Muchas naciones de Europa pueden presentar más libros que nosotros sobre las regalías que la naturaleza concedió al hombre, y de que la ignorancia le privó; pero en España los sentimientos que en otros países están confundidos entre el polvo de las bibliotecas, en ella están grabados en todos los corazones (*EBI*: 122).

No obstante aún, Pedro de Vergara comenta, en la misma línea de su doble personalidad política, algún aspecto relacionado con la caricatura que Francisco Valgamedios ofrece de José Bonaparte (*EBI*: 124). En su fuero interno, Vergara sabe de la falsedad que contienen las palabras de su contertulio y aclara que «José no tenía nada del espantajo que pintaban las letrillas populares; era más bien agraciado de rostro y no tenía joroba alguna; tampoco era particularmente aficionado a la bebida» (*EBI*: 124).

Esta aseveración del bobo ilustrado se suma a su postura política neutral, o más bien habría que decir a su carácter de hombre razonable, que sabe ponderar equilibrada-

mente los distintos aspectos de cada una de las dos «bandas» en que quedó dividido el país, patriotas y afrancesados. Pedro de Vergara es consciente de su ambigüedad ideológica y de su cómoda inercia política²²¹.

Tanto para los patriotas como para los afrancesados dispone de una visión crítica, sin duda poco constructiva, que le permite señalar los errores morales de ambos bandos. Al mismo tiempo, la percepción de sí mismo es conscientemente negativa, y sabe que su postura es siempre de «espectador pasivo, agrio y perezoso» (*EBI*: 128), una postura que lo hace desconfiar de todos y, además, condescender con todos, «renunciando y afirmando por doquier» (*EBI*: 128). De tal modo, la percepción de la realidad social y política y de su propia situación en el mundo resulta desalentadora, mezquina, como afirmará en el capítulo XIV refiriéndose al teatro en Madrid:

Como si prosiguiera la obsesión del insomnio, las cosas volvían a aparecérsete globalmente inútiles y las personas que te rodeaban estúpidas. Tu vida no era ejemplar ni estimulante, siempre a distancia, espectador pasivo, agrio y perezoso. Los patriotas no pasaban de ser unos cerriles trogloditas, los afrancesados unos vacuos conformistas ante la invasión. Entre ambos límites cabían todas las gradaciones imaginables. Te negabas a situarte en ninguno de los puntos de la escala, lo tuyo era ir de uno a otro, desconfiando de todos, renunciando y afirmando por doquier: eras un caso de auténtica ficción (*EBI*: 128).

Toda esa inercia y su negativa a situarse en bando alguno sigue manifestándose en su visita al actor Claudio Bonoldi (*EBI*: 134). Lo interesante aquí es, de nuevo, la negativa de Pedro de Vergara a que lo califiquen o lo sitúen entre los patriotas, como el propio Bonoldi considera, a raíz de la entrega de la carta. Las palabras (y los pensamientos) del bobo ilustrado son elocuentes en lo concerniente a su valoración de quienes rechazan al nuevo Rey: «Se guardó la bendita carta y tú pensaste con alivio: “Que os aproveche”,

²²¹ La crítica que manifiesta contra sí mismo y contra la sociedad madrileña continúa más adelante dirigida en términos más duros a los patriotas, aunque también a los mismos franceses y a la decisión del rey José de dar gratuidad a la entrada a los teatros los días 25 y 26 de julio (1808): «Nada tan cínico y eficaz como proporcionar grosera diversión a los madrileños en aquellas horas tensas. Por eso las salas se llenaban de ávidos irresponsables que se mezclaban indiferentes con los soldados franceses a los que en la calle no dudarían en escupir. Ciertamente los madrileños, ante la gratuidad de los teatros, y a pesar de la tan cacareada gallardía patriótica, permanecían ramplones, delgados y enfermizos: igual que sus ideas» (*EBI*: 131). En este sentido, cuando Pedro de Vergara lleva la carta (que su tío le confió) al actor Bonoldi, manifiesta que «Tu misión de simple correo no concedía a nadie, ni tampoco a Bonoldi, el derecho de preguntarte o exigirte nada» (*EBI*: 134). Es decir, el bobo ilustrado se trata de un personaje que no admite compromiso alguno con ninguna causa, y solo se decanta por circunstancias que se sitúan en una medianía de constante expectativa.

como si te sintieras obligado a mantener una cierta distancia con respecto a ellos. “Y espero que sea lo último que se me pide”» (*EBI*: 135).

E inmediatamente Pedro de Vergara sentencia —en el sentido ya comentado— sobre su posición ideológica, haciendo valer su ambigüedad y su pensamiento político fronterizo:

No te atreviste a hablarle claro. Bonoldi te dio varios amistosos golpes en la espalda que venían a significar su satisfacción por tu noble compromiso con la causa patriótica. Sólo tú sabías que todo era producto de la casualidad, como tu vida entera. No te sentías culpable de patriotismo ni de afrancesamiento, pero las incertidumbres más valía tenerlas ocultas. Bonoldi podía seguir creyendo de ti lo que quisiera, otros pensarían lo contrario y tú no estabas en disposición de modificar la imagen que las circunstancias proyectaban de tu persona; bastante tenías con salir medianamente airoso de cada trance (*EBI*: 135).

En la conversación con el actor en el Café de Oriente salen a relucir de nuevo —en breves referencias— las posiciones políticas. Esta vez Pedro de Vergara defiende la presencia de los franceses por su posible influencia en la mejora de la calidad del teatro, postura que no es compartida, obviamente, por el actor. La atonía y la doble personalidad políticas del bobo ilustrado revelan, en el fondo, una defensa de la paz en sus diversos matices²²².

Pero su miedo y su proposición de mantenerse constantemente a distancia del conflicto lo hace situarse también al margen de discusiones sensibles, incluso con el actor Bonoldi, puesto que entre el miedo y la atonía ideológica se halla la desconfianza²²³ en cualquier individuo²²⁴:

²²² El significado denotativo del término incluye varias acepciones que, en realidad, están contenidas en el sentido connotativo (ambiguo) de la expresión empleada por Pedro de Vergara, «vivir para la paz», y que implican al propio espíritu del bobo ilustrado (es decir a su inercia política, ya comentada). En su acepción séptima, *paz* es «Genio pacífico, sosegado y apacible» (D.R.A.E.: <http://lema.rae.es/drae/?val=paz>), definición de perfecta medida para el espíritu del bobo ilustrado, quien previsiblemente concibe esta idea como una aceptación de la invasión francesa sin oposición patriótica. En otro sentido, la utilización del término remite a Vergara inmediatamente a la imagen de Rahel Levin, evocada como una figura real que proporciona la quietud o armonía espiritual y amorosa que, en el fondo, busca el periodista: «Para ti la paz era Rahel Levin, aunque nadie pudiese comprenderlo, ni siquiera tus compañeros de la tertulia de don Julián, para los que sin duda la divina no era más que un personaje literario, es decir, un motivo de especulación» (*EBI*: 137).

²²³ En realidad, Pedro de Vergara desconfía incluso de sí mismo, ejemplo de una autoestima deficiente, no solo personal, sin también ideológica: «Al mismo tiempo, la desconfianza en ti mismo te hacía dudar del fruto de tus obras. Entre los otros y tú, siempre estimaste más seguro fiarte de los otros: en caso de descalabro, la responsabilidad no te salpicaría, aunque fueras tú quien pagara las consecuencias» (*EBI*: 192).

²²⁴ El bobo ilustrado parece decantarse (así se declara también en el diálogo entre él y Bonoldi) por los

Bajo ningún concepto querías entrar en discusión semejante, que sólo podría conducir a seguir mordiéndose la cola. La atmósfera madrileña estaba, por lo demás, tan enraizada que no resultaba prudente mantener en público posturas a ultranza, ni de un signo ni de otro. No se podía confiar en nadie, y menos en un fanático como Bonoldi (*EBI*: 137).

El espíritu afrancesado de Pedro de Vergara (avalado por la evidencia de que la *Gazeta* es un periódico de claro apoyo al rey francés) no deja de suscitar en Bonoldi – quien lo califica de «afrancesado imaginario»– dudas sobre la consistencia real de la tendencia política del periodista (*EBI*: 138). En contrapartida, Vergara desliza inmediatamente un comentario comprometedor como contestación a los datos que da Bonoldi acerca de la violencia del ejército francés:

–No hay que confundir la soldadesca francesa con la Corte del rey José.

Al instante te arrepentiste de tan imprudente comentario, que además probablemente no era ajustado a la verdad (*EBI*: 138).

La autoestima de Pedro de Vergara es otro aspecto de interés. Ya en la despedida de su mujer, en el capítulo primero, se percibe cierto sometimiento al carácter femenino (de hecho, el periodista permite que Isabel se marche a Andalucía, admitiendo los argumentos paternos). En la noche que pasa con la actriz, mientras suben a la anciana hasta el tercer piso, su autoestima vuelve a ponerse de relieve: «Y allí te quedaste tú de pie, húmedo, vacilante, con una sensación de estulticia íntima que sin duda se reflejaba en tu rostro» (*EBI*: 145).

La visión de sí mismo, de su vida y de su entorno (también del *otro*) se propone, cuando menos, como incompleta, deficitaria, casi caricaturesca a veces o esperpéntica en el sentido más valleinclanesco: «Había unos grandes ventanales de medio punto cerrados con hermosas rejas. Detrás no se veía nada. En la pared la penumbra proyectaba vuestras sombras de espantajo moviéndose como figuras de una pasión lastimosa» (*EBI*: 145).

Pero, también, como vivida dentro de una irrealidad onírica, siempre sórdida, que perturba su serena medianía:

afrancesados, pero lo cierto es que contribuye a la causa patriótica transmitiendo la carta que le ha entregado su tío, si bien que subrepticamente.

Esa noche todo era una pesadilla, te daba la impresión de llevar media vida con tan absurda carga encima y de que resultaba inevitable. No lograbas comprender por qué tu existencia pacífica se veía siempre envuelta en historias extravagantes a las que atraías como si tuvieras la piel imantada (*EBI*: 145).

Ante la creencia de la entrada inminente de las tropas de Castaños, la perspectiva de Vergara con respecto a su trabajo en el periódico y su propia vida se torna pesimista: «Nadie os iba a perdonar que fuisteis los cronistas de la villa y corte ocupada, los incensarios del rey José, los propagandistas del veneno liberal y masónico» (*EBI*: 202).

En este sentido, el temor a un posible fin le lleva a reflexionar sobre la identidad histórica de los afrancesados, una cuestión que, en el fondo, no deja de reducirse a la mera adjetivación. De nuevo, la perspectiva ideológica de Vergara se sitúa en una región fronteriza (rechaza la violencia del ejército francés, pero es partidario del reinado del rey José), que sopesa la circunstancia histórica con el único objetivo de salvar a la nación o lo que en esos momentos quedaba de ella:

¿Se os podría llamar «colaboracionistas»? Te habrías opuesto rotundamente a tal calificativo; alguien hubiera podido decir que vuestro espíritu era «sefardítico». Como los más patriotas de los patriotas, os sentíais ultrajados por la ocupación napoleónica, pero incluso el propio don Sebastián había gastado ya bastante saliva en demostrar que una cosa era la invasión militar del Emperador y otra bien distinta el reinado pacífico de José I, que trataba de reformar un país medieval en la línea propuesta por los ilustrados del pasado siglo. Más bien os considerabais mediadores: en primer término, había que evitar la destrucción de España, la desmembración del territorio y las colonias, salvar por encima de todo lo que quedaba de nación (202).

Pero la crítica a los patriotas subyace a toda esa duda, contra la que ni siquiera sirve el testimonio del alcalde y el párroco del pueblo madrileño de Benturada (Venturada), quienes hacen llegar a la *Gazeta* una carta en la que describen con detalle las acciones violentas del ejército francés²²⁵. La crítica se endurece especialmente al referirse al párroco,

²²⁵ La carta, extraída para nuestro trabajo de la página web del Área de Gobierno de las Artes de la Comunidad de Madrid, que digitaliza el documento original (2 de octubre de 1808), dice así: «P. D. Considerando las críticas circunstancias en que se halla el supremo consejo y cámara de Castilla, suplicamos á V. S. I. se digne mandar que se publique en el diario la desgraciada situación de estos infelices vecinos, para que si alguna persona movida de humanidad y patriotismo quisiese contribuir con algún socorro, lo ponga en manos de quien V. S. I. determine y á mí el infraescrito cura párroco, que después de diez y siete años de párroco me he quedado sin curato, y en la mas completa necesidad, proporcionarme una colocación decente y honrosa, que pueda enxugarme las lágrimas que

que *solicitaba una colocación decente para su persona*: «Esto fue casi lo que más te indignó: el cura preocupado sobre todo por su curato. Todo en la nación abocaba a la náusea, miraras por donde miraras» (*EBI*: 204).

Además de que se plantea el sentido de la inclusión de la carta (un «canto jermiá-co», 204) en el periódico, habida cuenta de que tales hechos eran extensibles, en realidad, a otra gran parte de la población. Lo que critica aquí Vergara es que, frente a la cara más destructiva y violenta del conflicto, el pueblo madrileño aprovecha las diversiones que el rey José sufraga con la intención de aplacar las posibles reacciones (como la del plan del atentado) contra su Corte.

¿Qué sentido podía tener este nuevo canto jermiáco publicado en la Gazeta, el periódico que apoyaba a los autores de los desmanes descritos? ¿No sería un nuevo acto de cinismo y, además, a quién iba a conmovér a estas alturas? Ruinas, robo y muerte: la larga lista repetida. Todo el mundo estaba viviendo en sus carnes las mismas desolaciones. Mientras tanto, el pueblo madrileño se había subido al carro de la euforia, estaba a punto de echarse a la calle, gozaba viendo la zozobra de la Corte y aún tenía tiempo para beneficiarse de las diversiones que ésta le ofrecía a bajo costo. Mejor sería publicar la contradicción, el contraste de la guerra, la risa y el llanto superpuestos. Por eso te dedicaste a redactar la siguiente nota, que sería bien del agrado del patriótico pueblo de Madrid (*EBI*: 204).

En el mismo itinerario, Vergara –una vez que se ha zafado de los mendigos– reflexiona sobre su propia identidad socio-política y su identidad personal. De tal modo, el bobo ilustrado no se identifica, en realidad, con ninguna tendencia política (siempre entre dos aguas, se siente servidor de unos y otros, sin fidelidades incondicionales); al contrario, reivindica su carácter irresoluto y su naturaleza inofensiva y pusilánime ante cualquier circunstancia:

Como obedeciendo a una orden superior, las más recalcitrantes potencias parecían haberse concitado para cebarse en un destino tan insignificante como el tuyo, presagio de condenas inapelables y castigos sin causa. ¿Cuál era tu delito para merecer tal hostigamiento? No eras afrancesado ni patriota, ni liberal ni revolucionario, ni ilustrado ni absolutista ni redentor, no eras estrictamente nada, no representabas peligro alguno para la Sociedad ni para la Historia. Simplemente habías cumplimentado un encargo anodino por razones de afecto familiar, prestaste además otras colaboraciones igualmente nimias por pura

he derramado por pérdida tan lamentable» (<http://madrid1808.memoriademadrid.es/index.php>).

pusilanimidad. ¿Quién y de qué podrían acusarte habida cuenta de tu obvia falta de convicción política? Habías servido a unos y a otros con la misma ausencia de entusiasmo, lejos de cualquier fidelidad incondicional, dejando correr las aguas sin pretender beneficio alguno. Habías sido un sujeto inofensivo y timorato, medroso, bastante irresoluto. Los sueños de gloria los mantuviste siempre celosamente ocultos en tu corazón, eran una escueta pertenencia de tu amor recóndito. El populacho, pues, no era quién para juzgarte, y menos aún los soldados gabachos sanguinarios (*EBI*: 217).

El carácter indeciso y laxo de Vergara se percibe también en el capítulo XXV, una vez vuelve a casa tras la busca y el hallazgo de su compañero suicidado Francisco Rodríguez, cuando reflexiona –tras rechazar a Mariblanca– sobre el plan de atentado a José Bonaparte: «Nadie tenía razón, como siempre. Y menos aún en el marco de una vida como la tuya, que hasta ahora había pendido como un leve hilo de seda, flácido y oscilante por falta de tensión» (*EBI*: 224).

Su afrancesamiento se deja traslucir en los comentarios que le dedica a José Bonaparte. En el capítulo XXV, en tanto reflexiona sobre el plan de atentado previsto por los patriotas, Vergara sostiene que Ese hombre no merecía una muerte tan ignominiosa, no merecía muerte alguna: era joven, apuesto y deseoso de pacificar (*EBI*: 224).

De tal modo, su condición fronteriza se agrava en el momento en que el atentado a José Bonaparte se acerca y Vergara se halla frente a la posible alternativa de huir, aunque la preocupación por su tío lo sitúa de nuevo en una disyuntiva que es incapaz de resolver:

Tus enemigos resultaban cordiales amigos y tus amigos cordiales enemigos. (...) Y bien, eras un cobarde. Nada nuevo, todo el mundo es cobarde si no tiene otro remedio, sobre todo si la muerte le acecha como consecuencia de la ingenuidad, del atolondramiento (*EBI*: 225).

4.1.3.7. Conclusiones.

Partiendo de concepciones en torno al individuo narrativo mencionadas en la primera parte del presente trabajo, en el sentido de que «la falta de armonía entre la realidad

y el héroe, que quisiera poseer un mundo de pasiones afirmativas y se encuentra en perpetua agonía en otro precario y deficiente» (Villanueva, 1979: 44), o del sentido y el valor de la conciencia del individuo con respecto al mundo, es decir: «Que la conciencia quiera imponerse al mundo, que renuncie a ello, o que de alguna manera llegue a armonizar con el mundo» (Sobejano, 2003: 46), y de los tres tipos de novela a que esta idea da lugar: «Del idealismo abstracto (*Don Quijote*), del romanticismo de la desilusión (*La educación sentimental*) y de aprendizaje (*Wilhelm Meister*)»; esto es: «Ilusión, desilusión, conciliación» (Sobejano, 2003: 46; Lukács, 1971: 103-120, 121-142, 143-155), estamos en condiciones de considerar que Pedro de Vergara se halla taxativamente en el segundo, en el del romanticismo de la desilusión (Vergara, él mismo lo comenta, es un romántico²²⁶ [Gabriel y Galán, 1993: 193]), puesto que, en efecto, el ámbito que lo rodea se erige como territorio agónico, inarmónico, precisamente por esa contienda entre la armonía (el deseo) y la realidad.

De una parte, Vergara discurre en mitad de una ciudad sórdida e imbuida de un conflicto político y bélico. El espíritu del periodista se identifica y se traslada al cronotopo urbano, en el cual el cadáver cercano del perro permanecerá como un signo identificativo, además de premonitorio. Vergara es, en el fondo, un ser en soledad, y esa soledad ya está también en la ciudad y en el desajustado ambiente político, pues sus relaciones, menos que sociales, menos que vinculadas a individuos de su mismo pensamiento (afrancesados), permanecen en un limitado y estrecho círculo, en el que se insertan Mariblanca y Pepa Montserrat, mujeres que alimentan sus pulsiones sexuales y eróticas inmediatas, y que a la postre, forman parte –en silencio, hipócritamente– de la comunidad enemiga; además de Rahel Levin, elevada a la esfera de lo idealizado.

La ciudad es sórdida porque también es hostil, y así se demuestra en el itinerario que efectúa Vergara a la busca del domicilio de su compañero de redacción Francisco Rodríguez, a quien hallará finalmente ahorcado, víctima del terror. Madrid es una ciudad plena de olores fétidos, y una ciudad también que amenaza la vida del periodista de forma

²²⁶ Un romántico enamorado del idealismo proyectado en una mujer, Rahel Levin, imagen plena de amor y sensualidad. Rafael Argullol abunda en esa idea al exponer que «La pasión amorosa romántica no es *platónica*, sino que contempla con todas sus consecuencias el placer y la sensualidad» (Argullol, 1982: 387). El espíritu de Vergara es netamente romántico porque, tal y como define Argullol enseguida, «El amor *platónico* es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a otro como hermanos inseparables. El primero rehúye la *consumación* amorosa; el segundo, no. Lo que ocurre es que el *enamorado* romántico reconoce en esta consumación el punto de inflexión a partir del cual la pasión muestra su faz desposeedora y exterminadora» (Argullol, 1982: 387).

constante, contrarrestando ese anhelo de armonía que, en rigor, quiere encontrar en las tres mujeres mencionadas, a distintos niveles.

De otro lado, el acoso de los mendigos que sufre en ese itinerario mencionado, o la conmoción que le inflige el polvo de yeso de una carga de jumentos en la calle, en el mismo trayecto, revelan a un ser con poca capacidad para su propia defensa, a la vez que patético, desubicado, apartado de todo lo que signifique armonía. Además, su condición política de partidario de José Bonaparte lo sitúa, igualmente, en un estado de incesante vigilancia y temor. El clima político constituye, para Vergara, un factor de desasosiego, de enajenación y alienación; Vergara es un ser desasistido, disminuido por el ambiente, pero también porque su espíritu es un espíritu de *bobo*, es decir: candoroso en demasía, indeciso, laxo, un individuo *en la frontera*, como se ha comentado, puesto que no posee la capacidad de decantarse hacia ninguna parte.

Más aún, las mujeres a las que ama o admira, representan una parte personal e íntima que se expande una vez que su mujer y su hijo se han marchado a Andalucía. Es un hombre, por tanto, un ser, de doble concepción o de doble conciencia, pleno de impulsos inconfesables, entregado a su propia fantasía erótica; e incompleto, en definitiva, por ello mismo. Solo en la mujer, particularmente en su relación con Mariblanca, parece encontrar una armonía fantasiosa, una armonía que inmediatamente queda vinculada, por mimesis física, a otra mujer, la ideal, la que encierra todo un *desideratum* de virtudes, Rahel Levin.

Siguiendo el argumento de Sobejano mencionado arriba, Vergara es un ser, un individuo que, incapaz de imponerse al mundo, es arrastrado por las circunstancias que imperan en ese mundo. La realidad es, para Vergara, adversidad, y el héroe no es héroe, sino un hombre arrastrado en su conciencia por la ausencia de una energía suficiente, que cae no en la afirmación, o al menos no en una afirmación suficientemente pujante, sino inerte, cómoda; por tanto su agonía es una lucha de antemano perdida en medio de la precariedad del mundo que no quiere o no puede afrontar.

4.1.4. *MUCHOS AÑOS DESPUÉS.*

4.1.4.1. Introducción. Referencias críticas.

Antes de abordar el análisis de *MAD*²²⁷ se hace necesario aludir a una serie de artículos y conferencias publicados por José Antonio Gabriel y Galán o escritos en su homenaje (Gabriel y Galán, 1985: 108-115; 1989: 110-111; 1990a: 117-126; 1990b: 69-83 y VV. AA., 1994: 51-75), por el interés que albergan en cuanto a la concepción literaria y ciertas alusiones a las novelas que son objeto de nuestro análisis. En el primero de ellos²²⁸, Gabriel y Galán nos revela el arranque de *MAD*²²⁹ y su relación personal con el juego²³⁰:

Yo tenía la imagen de mí mismo jugando a la ruleta y supe que estaba obligado a escribir una novela sobre un jugador. Tenía demasiadas experiencias acumuladas, demasiadas huellas y alucinaciones como para no intuir que de mi cabello pendía ya una soga (Gabriel y Galán, 1990a: 117-118).

Los personajes de Silverio y Julián, quizás aún sin nombre, se muestran como una primera imagen larvaria, pero decisiva:

Allí estaba el jugador debatiéndose como un gusano de seda en su capullo. Allí iba apareciendo una contrafigura, también autodestructiva: un militante de un partido de izquierda al que la lectura febril de tanto libro marxista le ha ido limando el seso. ¿Qué

²²⁷ La novela ha sido adscrita a la denominada «narrativa del desencanto», denominación propuesta por Cabrales Arteaga (1997). Este crítico enuncia una serie de características de esta tendencia narrativa: «Escala originalidad formal (...), marcos espacio-temporales reales –Madrid, las dos últimas décadas– y fácilmente identificables por los lectores, con no pocos guiños y complicidades –muerte de Franco, determinadas lecturas, personajes o canciones– para quienes pertenecen a la misma generación de sus autores. Su relativa novedad radica en la revisión que en ellas se efectúa de la historia española reciente, al reseñar la cara menos complaciente de la transición política y la pérdida de las ilusiones por parte de los jóvenes izquierdistas de comienzos de los años 70, cuya peripecia personal e ideológica –con innegable habilidad– se ha entroncado con el viejo mito literario del paraíso perdido y la nostalgia de la juventud» (Cabrales Arteaga, 1997: 51). Para este concepto, véase José Manuel Cabrales Arteaga (1994); José Carlos Mainer (2004); Ramón Buckley (2000).

²²⁸ Publicado en *El personaje novelesco* (Mayoral, 1990).

²²⁹ Las páginas iniciales de esta novela habían sido anticipadas en el número 479 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (mayo 1990) bajo el título de «Muchos años antes» (páginas 67-80).

²³⁰ Este dato nos lo proporciona Gabriel y Galán (2007) en su *Diario* de forma más precisa.

tendría que ver un jugador con un alienado por la teoría de la desalienación? Entonces recordé algo que me habían contado sobre mi infancia: un niño pobre se sentaba todos los días a comer a nuestra mesa hasta que, pasado un tiempo, por culpa de la tiña y por el miedo al contagio, le fue prohibida la entrada, de manera que le daban la comida en una tartera a la puerta de la casa. Aquel niño pobre y aquel otro niño del hogar acomodado tenían que ser amigos, era necesario que unieran sus destinos hasta la muerte o al menos hasta el final de la novela (Gabriel y Galán, 1990a: 118).

Antonio Muñoz Molina (1990: 89) afirma que «la única cara de un personaje literario es su nombre», contrariamente al pensamiento taxativo de José Antonio Gabriel y Galán: «Toda obra literaria es autobiográfica»²³¹ (1990a: 119). En torno al carácter autobiográfico del personaje, o más o menos vinculado a la vida o las vivencias de un escritor, han opinado los críticos y los propios autores prácticamente en una misma dirección (véase la segunda parte de este trabajo). Parece obvio que la vida que transcurre en una novela no excluye la vida del autor. En este sentido, las raíces biográficas o autobiográficas de *MAD* se hacen más que evidentes, incluso en un aspecto inconsciente o psicoanalítico. En esta línea de ideas, Marina Mayoral (1990) considera lo siguiente:

Con frecuencia pienso que los personajes novelescos no son más que desdoblamientos de la personalidad de su autor, manifestación de posibilidades no realizadas. No quiero decir con esto que encarnen tendencias reprimidas, en el sentido psicoanalítico de la palabra, sino que los personajes permiten a su creador multiplicar por mil su propia vida, desarrollando las posibilidades que la vida humana, corta y limitada, no puede ofrecer (Mayoral, 1990: 102).

Por tanto, esas iniciales manifestaciones del jugador y del alienado se corresponden con los dos personajes, o individuos, en los que se asienta *MAD*. Las vidas de Julián y Silverio se corresponderían, en nuestra opinión, con un desdoblamiento más que evidente de la conciencia de José Antonio Gabriel y Galán en tanto que novelista (Julián es un

²³¹ Es indiscutible la coincidencia de aspectos de su vida en París a partir de 1963 y el desarrollo de la acción de *MAD*, tanto en lo concerniente a Julián Zúñiga como a Silverio, el cual reside, en la novela, en el mismo lugar que José Antonio Gabriel y Galán durante su estancia en la ciudad francesa (Gabriel y Galán, 1991: 63). Más allá aún, la timidez de Silverio por acercarse a Sartre (Gabriel y Galán, 1991: 73), a quien suele ver casi todos los días, es la misma que albergaba Gabriel y Galán en las mismas circunstancias: «Vivía en una preciosa buhardilla sobre el bulevar Raspail, en pleno Montparnasse. A doscientos metros estaba la casa de Sartre y Simone de Beauvoir. Me los encontraba con frecuencia en el café Dôme. Nunca me atreví a abordarlos, a pesar de que me lo propuse en diferentes ocasiones, llegando a establecer auténticas estrategias que la timidez paralizaba en el último instante» (Gabriel y Galán, 1985: 109).

novelista frustrado en gran parte, pues solo publica una novela y apenas empezará la segunda), en tanto que hombre de izquierdas y en tanto que aficionado al juego²³² (véase su *Diario*).

Por otro lado, esta última novela de Gabriel y Galán se diferencia en gran parte de sus anteriores obras (*A salto de mata*, *Punto de referencia*, *La memoria cautiva* y *EBI*) en al menos dos sentidos: el punto de vista y la formulación de la realidad a la que se enfrentan los dos protagonistas. Las cuatro novelas mencionadas poseen características comunes, incluso en la utilización del punto de vista: *A salto de mata*, *Punto de referencia* y *EBI* utilizan la ambigua segunda persona narrativa, mientras que *La memoria cautiva* utiliza la primera. José Antonio Gabriel y Galán expone así este aspecto: «La que siempre me ha fascinado es la segunda del singular, que utilizo en todas mis novelas salvo en *La memoria cautiva*» (Gabriel y Galán, 1990: 121). Todo lo cual, unido al análisis que el autor dice haber efectuado sobre su propia obra (1990: 122), lo ha llevado a declarar que «todas mis novelas son una misma novela» (Gabriel y Galán, 1990: 122), y, en este sentido, nos ofrece su propia visión acerca de estos cuatro textos narrativos:

Punto de referencia (Planeta, 1972) vendría a ser el retrato de una encrucijada; el cambio subterráneo que se estaba produciendo en la sociedad española visto a través de un conflicto amoroso (...); con una voluntad evidente de ruptura y experimentación» (...)

La memoria cautiva (Legasa, 1981) es un monólogo interior en el que un anciano de edad indefinida intenta reconstruir su presente a partir de la rememoración tortuosa de materiales dispersos, sobre los que plantea la duda de su realidad.

La tercera, simultánea a la anterior, fue *A salto de mata* (Cátedra, 1981); la trayectoria última de un delincuente juvenil con ansias de transcendencia (...).

La cuarta novela, *El bobo ilustrado* (Tusquets, 1986) es la reflexión sobre un individuo que, colocado en una situación límite, reacciona con la perplejidad propia de quien se siente incapacitado para comprometerse con alguna de las opciones políticas que le reclaman, intentando mantener una inocencia imposible hecha de componendas y de huidas hacia la fantasía (Gabriel y Galán, 1990: 123).

Con respecto a los personajes que habitan sus novelas, también nos ofrece una

²³² Para la afición de José Antonio Gabriel y Galán al juego, los datos que ofrece en la entrevista de Rosa Mora (1991) son meridianos: http://elpais.com/diario/1991/05/20/cultura/674690405_850215.html. También puede consultarse en su *Diario*, lugar en el cual ofrece datos evidentes de la vinculación entre el personaje de Julián y él mismo, o bien entre el ambiente de juego real y el que se desarrolla en la novela (Gabriel y Galán, 2007: 135, 156).

perspectiva personal; se trata de individuos que habitan un mundo que les es hostil, en medio del cual se sienten amenazados, perseguidos, agredidos o cercados, lo que inevitablemente concluye en una visión amarga de la realidad y en la consciencia de ser vulnerables:

En todos mis personajes me parece apreciar una percepción hostil del mundo. (...) El personaje que transita mi novela vive la vida con hostilidad (...); el mundo exterior ataca, cerca, asedia y el personaje sabe que ha de defender su plaza, su propia supervivencia. Para ello adopta las más variadas armas y actitudes: desde el resentimiento a la animadversión, desde la irritación al lamento. Esta sensación de agravio permanente desencadenará la amargura, hasta llegar a un sentimiento que parece coser a todos mis personajes con un mismo hilo: la consciencia de la vulnerabilidad. Mi personaje estaría atenazado por un complejo que incomprensiblemente aún no ha sido definido por la psiquiatría: *el complejo de Vidriera* o del *Licenciado Vidriera* (Gabriel y Galán, 1990: 124).

Este complejo surge desde el momento en que se produce un hecho que rompe su estatus de tranquilidad, garantizado por ámbito aparentemente protegido. Desde ese instante aparecen las «consecuencias catastróficas»: actitud defensiva, consciencia de la propia fragilidad, la huida (bien física, bien imaginativa) como única vía de escape posible; pese a todo lo cual el fin es la derrota por el «acomodamiento, la locura o la muerte» (Gabriel y Galán, 1990: 125).

Por lo que respecta a la novela en sí, la primera referencia crítica aparece firmada por el profesor Ricardo Senabre (1991: XI), quien advierte, en primer lugar, del logro literario «más rotundo» que supone esta novela con respecto a las anteriores del autor. Novela, también, repleta de alusiones literarias (en el nombre de muchos de los capítulos, referencias que van desde Góngora a Beckett y Sartre), históricas y culturales, personajes en clave –también, obviamente, ficticios– y, en definitiva, «abierta a múltiples lecturas». El profesor Senabre adelantaba, en el mismo lugar, algunas claves de lectura, en el sentido de que la novela representa «la historia de una degradación progresiva de los ideales más nobles y desinteresados de la juventud» y el «símbolo de la disolución de una utopía largamente acariciada». Más allá de estos valores, Senabre llama la atención sobre el valor que adquiere el tiempo como elemento destructor del hombre, sus ilusiones y sus proyectos (Senabre, 1991: XI). Y, de otro lado, subraya ciertos rasgos o episodios que vinculan *MAD* a novelas clásicas hispánicas (*El Quijote*), como es la presencia de los duques en cuya

mansión vive unas semanas Julián y, por supuesto, el claro eco de la novela *El jugador*, de Dostoyevski. Y, por encima de esto, lo esencial de *MAD* radica en la relación de Julián con el juego, «como sucedáneo degradado de la escritura» y la vinculación de Silverio con su proyecto disparatado de ensayo. Odile, en medio, «adquiere proporciones de símbolo», en la medida en que sirve de figura paralela a la degradación o erosión de Julián y Silverio, sobre todo en función de la casi idéntica imagen inicial del cadáver de la niña del capítulo primero, *Malambruno*, y de la imagen final de Odile muerta a causa del suicidio que lleva a término en su propio domicilio; estructura circular que, según Senabre, nos revelan a unos personajes «sometidos a la voracidad implacable del tiempo»²³³.

El profesor Pecellín Lancharro considera que Silverio y Julián Zúñiga representan «dos géneros de ciudadanos»: el militante –Silverio– fiel al PCE y seguidor de sus consignas y «el hombre de la ética a rajatablas»; y el que simboliza –Julián– «lo dionisiaco, la conciencia lúdica» (Pecellín Lancharro, 1994: 53). Ambos perfectamente compatibles –afirma el profesor Pecellín– en un mismo individuo, lo cual contribuiría a la idea del autobiografismo de toda novela defendido por Gabriel y Galán (1982: 114). Más allá de esto, ambos individuos aglomerarían los conceptos de ética y estética, que en la obra del autor placentino «aparecen más bien distanciadas» (Pecellín Lancharro, 1994: 53). La figura de Odile, quizás menos definida de lo que pudiera requerir la novela –aunque solamente fuese por su extensión– es la manifestación del espíritu escindido entre dos hombres, e incapaz de lograr una «conciliación existencial» su único fin posible es la autodestrucción.

El carácter moral –vinculado a la generación de nuestro autor–, no solo de esta novela, sino de toda la obra narrativa (y aun poética) de José Antonio Gabriel y Galán es también señalado por Juan Ángel Juristo. En este sentido, para César Alonso de los Ríos, (citado por Juristo, 1994: 55) *Muchos años después* «nos salva a todos nosotros y a sí mismo [al autor] (...) de una condena a la nada». Juristo señala la última novela de J. A. G y G. como acaso la única que trata «con cierta seriedad literaria el tema de la transición política», es decir, «la amnesia generalizada sobre nuestro pasado más inmediato» (Juristo, 1994: 57). El mismo crítico habla de la «historia de dos alienados» como de la historia social de toda una generación.

En sentido muy parecido, e incluso mucho más ponderado, opina Horacio Vázquez Rial (1994: 63-66) al considerar *MAD* la novela más importante de la transición política

²³³ Todos los entrecorchetos proceden de la misma página (Senabre, 1991: XI).

española (1994: 63). Vázquez Rial atribuye a la última novela de Gabriel y Galán el carácter de «documento de época y la primera novela española que trata en profundidad el tema de la adicción «como vía de conocimiento» (1994: 64). A este respecto son significativos los retratos que V. Rial nos presenta de Julián Zúñiga y Silverio:

Silverio, al que el crítico José Antonio Ugalde percibió como «adicto a una forma abstracta de revolución», y que probablemente lo sea apenas a un movimiento imaginario de la historia, vive con intensidad mística cada etapa del desencuentro entre la ortodoxia comunista y la realidad. Odile, por su parte, tras una prolongada batalla interior con la droga, batalla de la que ninguno de los hombres hace verdadero caso, acaba por sucumbir, procurándose la muerte.

La búsqueda de Julián se dirige hacia un exterior vacío, en el cual las personas no cuentan (Vázquez Rial, 1994: 64).

4.1.4.1.1. Conclusiones.

A tenor de estos comentarios críticos, *MAD* se trata de un texto que pone de manifiesto evidentes implicaciones morales, psicológicas, sociales y *de conciencia* de los protagonistas en un marco histórico perfectamente delimitado, el del término de la dictadura franquista y la transición política española. Es un texto, por otra parte, de ineludibles vinculaciones autobiográficas con respecto a su autor, quien siempre ha opinado en este mismo sentido y que generacionalmente vivió los mismos años que los protagonistas, tanto en París como en Madrid. A este respecto, es necesario reconocer que los individuos protagonistas representan instancias que se reflejan en la vida personal de José Antonio Gabriel y Galán: origen placentino, estancia en París entre 1963 y 1968, pertenencia ideológica a la izquierda, adicto al juego, novelista, etc. De otro lado, la calificación de *alienados* que les atribuimos a los personajes se justifica, en primer lugar, a partir de la vivencia de una época de desilusión, particularmente desde el instante en que deciden regresar a España y desde el encuentro con un ambiente hispánico retrógrada; pero también a partir de la consideración de que las vidas de los protagonistas no se concilian

en ningún momento con el mundo. La adicción al juego y a las drogas, el establecimiento en un idealismo ideológico que no encuentra vías adecuadas para la expresión y para la realización efectiva de nuevos conceptos políticos, o la imposibilidad de escribir –unida a la ludopatía–, dan como resultado seres lastrados, infelices, tendentes a la autodestrucción. De algún modo, José Antonio Gabriel y Galán fue, también un ser alienado: una ruptura matrimonial que lo mantuvo diez años alejado de la literatura (Gabriel y Galán, 1985: 111) y, paralelamente, una adicción ludópata que permaneció hasta sus últimos instantes. Los personajes se mueven, en gran medida, en un mundo hostil, en el fondo inconscientes de la búsqueda del *deseo* que, al menos imaginariamente, los separaría de una realidad difícil. La novela es, también, la historia de una degradación y de una autodestrucción; la formulación implícita de una ética y de una estética generacionales, que finalmente no parecen mantenerse a flote.

En un sentido más general, en el contexto del resto de su obra narrativa y concitando valoraciones críticas sobre el espíritu del que se imbuyen *A salto de mata*, *Punto de referencia*, *La memoria cautiva* y *EBI*, debe concluirse que *MAD* obedece a unas directrices que el propio José Antonio Gabriel y Galán se fija en orden a un concepto crítico de literatura:

1) *Traspasa la realidad sin perder realismo.* 2) *Significa algo.* 3) *Habla de la conciencia del personaje, tanto en relación consigo mismo como con los demás.* 4) *Nos sitúa en la vulnerabilidad del individuo frente a la hostilidad exterior y frente a su propia reacción hostil.* 5) *Resume la perplejidad del hombre ante el mundo y ante la historia.* 6) *Su límite es una ambigüedad que comparece como escepticismo e ironía.* 7) *Tanto al personaje como al autor les va la vida en el empeño, y es que el autor se empecina en creer que sólo vale la pena lo necesario, lo que implica riesgo* (Gabriel y Galán, 1989: 110).

4.1.4.2. La jitanjáfora como principio estructural de la amistad.

El significado de la infancia en las vidas de Julián y Silverio se proyecta narrativamente en la relación que ambos mantienen durante sus años de residencia en París, en primer lugar, y, después, en Madrid, a partir de los meses anteriores al fin de la dictadura y la llegada de la democracia.

La infancia de Silverio, el niño pobre, se contrapone antitéticamente a la de Julián, el niño rico o de familia acomodada. Esta diferencia social obtendrá, en la relación posterior de los dos amigos, en París y en Madrid, ciertas reminiscencias. Las visitas diarias que realiza a la casa de Julián (la casa de los Zúñiga) suponen en cierto modo una *peregrinatio* cargada de simbología purgativa: los lugares o las calles determinadas que madre e hijo deben cruzar hasta llegar a la casa que acoge a Silverio para suministrarle el almuerzo diario (Puerta Berrozana, Calle de los Quesos, Plaza del Ayuntamiento). Toda esa topografía urbana pertenece a un espacio histórico real: la ciudad de Plasencia, lugar de nacimiento de José Antonio Gabriel y Galán y enclave donde se desarrollan también los primeros años del autor de *MAD*.

La procedencia social de Silverio se pone de manifiesto inmediatamente al mencionar que el resto de sus hermanos «habían quedado a la puerta de la chabola como pardales al borde de un nido» (*MAD*: 15). Además, Silverio es caracterizado mediante una serie de gestos que quedan proscritos desde el instante en que comparece ante la familia de Julián («no escupir ni morderse las uñas», etc. [*MAD*: 15]). Sin duda, el vía crucis diario intenta ser demorado por pequeños gestos que el niño Silverio efectúa a lo largo del camino: «Procuraba pararse pretextando una china en la zapatilla o que se le había desatado la cinta» (*MAD*: 15).

La familia de Silverio es numerosa, y está a cargo únicamente de su madre, «mujer espabilada y dura, con siete hijos pequeños y un marido muerto» (*MAD*: 15). De tal modo, Silverio es conducido por primera vez a la casa de la familia Zúñiga «como (...) un lechón al sacrificio» (*MAD*: 15).

El espacio narrativo presenta una toponimia reconocible, lo cual sitúa a la novela en la líneas del realismo. Comparecen así nombres de organismos religiosos o públicos muy determinados: «el famoso reloj del Ayuntamiento», «el convento de las josefinas»

(*MAD*: 16) o «el manicomio de las locas» (*MAD*: 22); lugares que además contribuyen al imaginario del temor infantil, relacionado propiamente con el misterio de la muerte, la locura, lo numinoso o lo legendario: «Se las oía rezar cantando con voces de filigrana cosas muy tristes desde la penumbra, debían de estar ya resucitadas, pero nadie podía verlas» (*MAD*: 16). Sentido en el cual se proyecta del mismo modo la percepción de uno de los hermanos de Silverio: Su hermano Jenaro decía que vivían en habitaciones con ventanas tapiadas, que a muchas las enterraban vivas y que algunas tenían más de doscientos años» (*MAD*: 16).

La contraposición entre los ámbitos de pobreza y riqueza (expresados en términos de «hambre»²³⁴ y «piojos», en particular), la buena y la mala apariencia, es continua. De tal modo, la madre se estira la falda y endereza los tirantes de Silverio antes de penetrar en la casa de los Zúñiga. Por su parte, la sirvienta es «renegrida, de uniforme gris y cuello blanco» (*MAD*: 16) y, refiriéndose a la madre y al niño que son conducidos escaleras arriba, la sirvienta «se empeñaba en ignorarlos» (*MAD*: 16), denotando así una voluntad (por influencia o transmisión vicaria) de distanciamiento social, pese al mismo origen humilde.

El espacio doméstico de la casa de los Zúñiga es caracterizado con breves descripciones que subrayan la distancia social entre Silverio y su madre y la familia burguesa²³⁵. La descripción de la casa sugeriría en la conciencia del niño Silverio un valor connotativo de *dimensión* asociado al de *frialdad*, tal la comparación que establece la voz narrativa con un invernadero: «Por todas partes había plantas de grandes hojas verdes, relucientes, gasteando hacia arriba en busca de sol, como en los invernaderos» (*MAD*: 16). Es una casa cuyo interior permanece en la semioscuridad y ostenta una decoración profusa, indicio de una posición social acomodada (el padre, como se dirá después, es médico). Así, pues, mientras van al encuentro de la señora de Zúñiga: «Seguían a la criada que sorteaba mesas, sillones y floreros con precisión de murciélago» (*MAD*: 16). Además, la señora muestra su posición social y sus privilegios con respecto al niño al «inspeccionarlo con descaro» (*MAD*: 17) o al «examinar su cabeza sin tocarle un pelo, mientras su rostro mostraba un gesto de desagrado». Tras la primera visita de contacto a la casa de los Zúñiga,

²³⁴ Es evidente la relación paronomásica del nombre del gigante cervantino con la expresión «mal hambre» o «mal hambruna», en el contexto socio-económico de Silverio niño y su familia.

²³⁵ Hacia el final de la novela, cuando Julián pierda absolutamente todo el dinero en el juego, llegará un momento en que esta diferencia social de clase se refleje inversamente en su estatus de jugador; en su última fase, Julián entra a formar parte, entre los asistentes a la sala, de la clase social más baja: la de los jornaleros. Se trata, evidentemente, de una especie de justicia poética que opera mediante la inversión de realidades: «Las clases sociales en torno a la mesa de juego eran nítidas: se distinguían por los que utilizaban fichas moradas de mil pesetas, verdes de cinco mil o blanquinegras de veinticinco mil» (*MAD*: 437).

madre e hijo regresan «a casa a comer el guiso de caldo y patatas» y la madre insta a Silverio a que vaya al día siguiente «limpio, con las rodillas lavadas, y las manos», además de preocuparse por si le pica la cabeza (todas las citas pertenecen a la página 17).

En la segunda visita a la casa de la familia Zúñiga, la antítesis riqueza-pobreza se agrava aún más, incluso hasta concluir en términos de interdicción lingüística. Silverio llega cuando ya toda la familia se encuentra dispuesta y sentada alrededor de la mesa. La tensión del niño se trasluce en los «más de veinte pasos» que debe dar «con la mirada de toda aquella gente sobándole el cuerpo» (*MAD*: 18). Silverio es, por tanto, observado de nuevo desde una posición de privilegio, excluyente en el fondo. El sentimiento de diferencia social queda expresado por Silverio de forma extrema cuando conocemos mediante el estilo indirecto libre sus pensamientos al sentarse a la mesa con el resto de la familia: «Sintió que aquellos cuatro hijos de puta se reían de él por lo bajinis» (*MAD*: 18). La misma expresión es repetida varias veces más adelante (*MAD*: 19, 21) para subrayar el desprecio hacia una clase social distinta, ante la que sin duda muestra un sentimiento de inferioridad.

La escena que tiene lugar durante la comida es representativa de los dos universos sociales que se manifiestan de modo particular en un espacio reducido. Silverio intenta respetar al máximo los protocolos sociales inculcados por la madre, pero en determinado momento cede a los impulsos naturales de sorber la sopa, amparándose en el gesto del padre de familia, que es el primero que ha empezado a hacer ruido al comer. El temor de Silverio aflora de forma inmediata con la advertencia de la señora sobre su comportamiento reprobable (*MAD*: 19). El azoramiento del niño es evidente y sus gestos están siempre a punto del fracaso social: «Trató de calmarse, era casi imposible sorber sin ruido, había que dejar caer el líquido en la boca con el peligro de que le chorreara por las comisuras de los labios» (*MAD*: 19). Todo lo cual se intensifica al concluir la comida, cuando el niño se ve obligado a terminar los tres cazos que le sirve finalmente la criada, mientras los demás lo observan atentamente. Las marcas narrativas, que abundan en la oposición social aludida entre el mundo de los ricos y el mundo de los pobres, son incesantes durante las primeras páginas. Así pues, Silverio, tras la primera comida en casa de los Zúñiga, se apresura a alejarse «como si huyera de un grave peligro» (*MAD*: 19). Al llegar a la Plaza Mayor, se detiene en un banco y vomita, pues: «A lo mejor le habían envenenado, al fin y al cabo ellos eran señoritos» (*MAD*: 20). Este hecho simboliza (además de ser síntoma en el sentido meramente fisiológico o clínico) la exclusión o rechazo mental o moral al mundo de los ricos, del que se siente tan alejado y donde no puede desenvolverse a gusto. El breve episo-

dio de indisposición constituye, también, una muerte metafórica que se efectúa por el sentimiento de culpa ante el agravio que, con respecto al resto de sus hermanos, supone la alimentación en la casa de los ricos. En este segundo día de visita los complejos del niño siguen mostrándose en el mismo sentido: poco locuaz por miedo a las burlas de los hijos de los Zúñiga, el miedo a cometer un error de protocolo durante la comida (pese a que los hijos –según considera Silverio– comen peor que él, vierten el agua, etc., o a que el padre haga ruidos también molestos).

Las visitas a las casa de los Zúñiga se vuelven habituales y Silverio no deja de mostrar su desasosiego por el privilegio que significa la posibilidad de saciar su hambre, pese a que luego su visión realista logra que los escrúpulos desaparezcan. No obstante esta nueva continuidad de las visitas, a los chicos no se les permite jugar juntos. Ellos (Julián, en particular), pese a todo, rompen esa prohibición e iniciarán a partir de sus encuentros, propiciados por Silverio, una amistad cuya experiencia fundacional será el hallazgo de la niña muerta en el campo.

Las diferencias de clase vuelven a manifestarse en el parque donde ambos celebran los primeros encuentros amistosos, en particular desde la perspectiva de Silverio, que piensa que «los ricos se aburren porque andan solitarios y porque además siempre hacen las mismas cosas» (*MAD*: 26), o que «los chicos pobres eran más fuertes y habilidosos que los ricos» (*MAD*: 26), o, incluso le traslada a Julián la toma de iniciativa en el diálogo, «Le correspondía empezar a Julián, ¿no?, para eso era el rico» (*MAD*: 26). Estas diferencias desaparecen –pese a los iniciales titubeos– a una orden determinante de Silverio²³⁶, la cual sirve para que ambos echen a correr juntos e de inmediato se paren a orinar sobre el pedestal del monumento de José María Gabriel y Galán²³⁷; es el primer acto infantil, irreverente y contestatario, que hace derribar la distancia social entre ambos amigos (este acto tendrá, ya en París, su prolongación y su reflejo mediante la elaboración casi infinita del ensayo *Reflexiones sobre el izquierdismo y el reformismo*, en sus diversas versiones y titulaciones). Pero el hecho, no obstante, apenas posee significado para la madre de Julián, que insta a Silverio (delante de los demás miembros de la familia) a que le comente a su madre que lo lave para que no se presente tan sucio a comer; a lo que se suma las distintas

²³⁶ Algo parecido sucederá en París, pasados unos años; es Silverio quien toma la iniciativa de darse a conocer a Julián mediante la jitanjáfora *Malambruno*.

²³⁷ Percíbese aquí la ironía o el guiño del propio José Antonio Gabriel y Galán hacia su abuelo, el reconocido poeta regionalista salmantino y del Guijo de Granadilla. Sobre la relación familiar con José María Gabriel y Galán, véase Gabriel y Galán (1990: 69-83).

inquisitorias sobre la posibilidad de que le pique la cabeza, etc.

Estas circunstancias actúan como principio de conflicto en Silverio y establecen una dicotomía de intereses: la amistad con Julián o la necesidad de saciar adecuadamente su estómago. Asimismo, el hermano de Silverio, José (exponente efímero de la conciencia grupal o de clase), muestra su desacuerdo con respecto a las amistad de Silverio. Por su parte, Silverio empieza a considerar a Julián no como un niño rico, sino como un amigo, pese a que la compartición eventual de la merienda del segundo mantenga al primero dentro de sus límites de niño pobre. Los juegos que inician ambos niños representan un paso concluyente hacia la instauración de una relación de verdadera amistad, que elimina cualquier reminiscencia de diferencia social: «Se sentían bien juntos, unidos en las aventuras, aquellas acciones en las que arriesgaban una reprimenda o algo peor» (*MAD*: 28).

Aunque será la escapada al campo, a Los Canchos (y desde el punto de vista de la estrategia o la intriga narrativa, la alusión al paraje de los Canchos, en los primeros momentos de la acción de la novela, nos avisa con respecto al significado que este lugar va a adquirir en las vidas de los dos pre-adolescentes: el hallazgo de la niña ahogada o asesinada), la visita al lugar prohibido (territorio del maquis) lo que les sirva para que la amistad entre Silverio y Julián se consume. En la excursión de los dos amigos por el paraje de Los Canchos tiene lugar una serie de descubrimientos relevantes. En primer lugar, el alacrán, con el que se afana Silverio intentando introducir al animal en una pequeña caja²³⁸ y, unido a esto, la jitanjáfora²³⁹ que pronuncia el joven al lograr tal hazaña:

²³⁸ En este caso, el simbolismo de la caja sucede de forma invertida: una vez abierta, es introducido en ella un elemento cargado también de significados ancestrales como el escorpión (*apud* Chevalier, 2007: 231-232).

²³⁹ Francisco Ynduráin sitúa a la jitanjáfora en lo que él denomina la «función lúdica» (Ynduráin, 1973: 365), y refiere «el contenido prácticamente nulo» (Ynduráin, 1973: 365) de este uso lingüístico. «Y todavía, en el plano del lenguaje, hay una potenciación de la palabra en virtud de un proceso intuitivo, que la dota de una fuerza y sentido, muy diferente del usual y práctico» (Ynduráin, 1973: 368). En lo artístico-literario, Ynduráin habla de la vinculación de la jitanjáfora con el dadaísmo, al buscar «una manera de transmitir directamente estados emocionales y vivencias preintelectuales, sin acudir a la comunicación verbal» (Ynduráin, 1973: 371). Concluye su artículo con unas palabras reveladoras, por cuanto implican instancias de la infancia de Silverio y Julián y, acaso, justificarían la recurrencia de este uso lingüístico a lo largo de la novela: «Acaso sea un residuo de la mentalidad y espíritu infantiles esta tendencia a operar con los sonidos jugando ya de mayores con los sonidos, libremente, sin finalidad segunda y como en uso de una licencia que nos concedemos entre las ocupaciones serias de la vida» (Ynduráin, 1973: 373). Por su parte, Derrida establece –al referirse al valor de lo onomatopéyico en Artaud y a su *teatro de la crueldad*–, un concepto paralelo al de jitanjáfora, dentro del contexto infantil: la *glosopoiesis*. Para Derrida, la glosopoiesis «no es un lenguaje imitativo ni una creación de nombres, nos acompaña *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación ya no es el grito, pero tampoco es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, del significado y del significante, de lo neumático y de lo gramático» (Derrida, 1972: 52). La jitanjáfora extiende su sentido lúdico (estrictamente infantil, aunque sigue resonando en los periodos parisino y madrileño de Silverio y Julián) hacia este otro significado, teniendo en cuenta las

«¡Marúcala!», respondió Silverio en el mismo tono pletórico. Julián comprendió el juego y se echó a reír: «¿Barístola?». «¡Pelisgando!». «Ortuezasco». «Fonifo». «Pomesilo». Cada nueva palabra, que decidieron llamar palabro, provocaba risotadas más y más intensas; no habían tenido necesidad de explicarse ninguna gramática. «Trofalanda». «Jubampesti». «Prompotorro». Doblaban el espinazo bajo el látigo de una risa convulsiva, la mano taponándose el vientre como si por allí se le fueran a salir las tripas. «Ralispónica». «Cuerniscondo». «Maróstina». Tuvieron que dejarlo porque resultaba imposible dar un paso y jugar al mismo tiempo (*MAD*: 32).

El otro es el hallazgo de una cueva habitada u ocupada eventualmente por «bandoleros, contrabandistas, gente peligrosa» (*MAD*: 32) y, finalmente, el descubrimiento de la niña muerta, junto a la cual encuentran otra cajita que contiene un papel con la inscripción de *Malambruno*²⁴⁰.

El carácter maléfico que tradicionalmente, sobre todo en algunas culturas (*apud* Chevalier, 2007: 462-463), se le ha atribuido al escorpión, nos anticipa el hallazgo posterior de la niña ahogada o asesinada. De igual modo, el buitre que gira en amplios círculos en el cielo es, más que un símbolo, indicio evidente de la proximidad de algún cadáver. Los dos amigos, antes del hallazgo de la niña muerta junto a un arroyo, penetran en la cueva²⁴¹; y poco después, al conjeturar que cerca de un sitio como aquel debe de haber agua, se lanzan en su busca. La imagen de la niña muerta²⁴² al lado del arroyo representa la anti-

relaciones incompletas que ambos individuos van a sostener con la palabra (literaria o ideológica) a lo largo de sus vidas. En efecto, la formulación verbal quedará frustrada en ambos, su desarrollo fracasa en ese plano simbólico e intermedio a que apunta el concepto de Derrida. Eguren Gutiérrez (1987: 21) recuerda que Ivan Fonagy ofrece de la jitanjáfora «una perspectiva psicoanalítica y de fonostilística» al hablar de «estilo autístico» y el «carácter narcisista de estos juegos de sonidos» (Eguren Gutiérrez, 1987: 21).

²⁴⁰ El origen del nombre *Malambruno* está en el *Quijote* (II, 39-44). Debe conjeturarse que tal nombre o bien está escrito por el propio maquis o bien por la propia niña, aunque este dato no se nos revela.

²⁴¹ Para Chevalier, cuando una cueva es ocupada por bandoleros como guarida, la simbología pierde semanticidad, de forma que no pasa de ser un *cubil*, «cuya significación no es más que una corrupción del símbolo» (*apud* Chevalier, 2007: 266). De hecho, los amigos lo único que encuentran es un casquillo de bala, latas de conserva abiertas y paquetes de tabaco vacíos y arrugados; todo muy alejado de lo que pudiera transmitir un lugar de posibles connotaciones telúricas, iniciáticas o mágicas. Por lo tanto, el lugar parece quedar exento de significados trascendentes y tan solo albergar un sentido narrativo vinculado a la infancia de los protagonistas.

²⁴² En este sentido, los comentarios de Chevalier (*apud* 2007: 752) con respecto a la figura de la ninfa (pues no otras cosa nos parece esta encarnación femenina de la niña ahogada) son muy válidos, pues nos aclaran el contexto simbólico que se desarrolla después con el personaje de Odile: «Divinidades del nacimiento y particularmente del nacimiento al heroísmo, suscitan necesariamente veneración mezclada con miedo. Roban a los niños y perturban la mente de los hombres a quienes se muestran (...) Simbolizan la tentación de la locura heroica que se despliega en hazañas guerreras, eróticas o de cualquier otro orden». Cirlot (2006: 331) anota aproximadamente el mismo sentido. Tanto la niña ahogada en el campo como Odile nos muestran instancias simbólicas de estas figuras de la mitología,

tesis entre la belleza y la muerte:

Por lo demás la estampa era preciosa, con su vestido tableteado y el cuerpo boca arriba, en cuidada posición, las manos cruzadas sobre el pecho igual que la efigie de una santa, y únicamente algo deshechos algunos bucles de su pelo rubio. Parecía expuesta en una urna (*MAD*: 34-35).

Gracias a esta comunión paradójica, el significado narrativo del cadáver infantil se traslada más adelante a la figura femenina de Odile, mujer señalada por el estigma de la muerte en un doble aspecto: en primera instancia, en virtud de la muerte por accidente de su propia hija, nacida de la unión con Julián, en París y, finalmente, por su degradación moral y física, que la conducirá al suicidio. La imagen de la niña hallada en el campo es la misma que presentará Odile en el lecho de muerte, donde la hace reposar Silverio una vez consumado el suicidio de la muchacha. Y, unida a la niña, aparece el motivo de la caja dorada, que contiene, en realidad, lo que debe entenderse –por un lado– como un enigma, como una conclusión de la amistad entre ambos jóvenes o como una sincronicidad psíquica, en el sentido que establece C. G. Jung (1983: 35) de «Coincidencia temporal de dos o más acontecimientos, no relacionados entre sí causalmente, cuyo contenido significativo es idéntico o semejante», y que conecta cada uno de los elementos de la aventura²⁴³.

Por otro lado, ya se ha aludido a la relación por cercanía fónica entre las expresiones *Malambruno* y los sintagmas «mal hambre», «hambruna» o «malhambruna-o». La palabra, aparte de contener implícitamente un homenaje intertextual al *Quijote*, supone el corolario simbólico del primer capítulo de la novela, pues aglutina y une todos los elementos de la historia desde el principio, tanto en los aspectos vivenciales y objetivos que afectan a Silverio y Julián (es decir, la amistad, la experiencia del hambre de la familia pobre y las meriendas compartidas en el parque por los dos niños) como en su valor connotativo o estrictamente metafórico: hallazgo de la palabra y, por tanto, del mundo; verbo mágico que transmite la capacidad de nombrar (que nombra, de hecho) realidades no percibidas o inexistentes hasta el momento para dos seres humanos que contemplan primordialmente el

particularmente por su vinculación con la muerte, aunque en el contexto de la novela son ellas mismas las víctimas y no los hombres que se acercan a su ámbito.

²⁴³ Chevalier (*apud* 2007: 231-232) establece que la caja es un símbolo femenino que representa lo inconsciente y, también, el cuerpo materno. Por otro lado, la caja es siempre portadora de un secreto, «encierra y separa del mundo lo que es precioso, frágil o temible. Protege, pero también puede ahogar». Una degradación de este símbolo está representado por las cajas de zapatos en las que Silverio deposita las cenizas de su ensayo (*MAD*: 470).

universo. Como nombre de gigante encantador, el *Malambruno* del *Quijote* y el de la cajita dorada en manos de la niña quedan relacionados a un nivel pragmático al concitarse entre ellos un leve hilo argumental en su contexto narrativo. El fragmento del *Quijote*, donde aparece por primera vez mencionado Malambruno, dice:

Muerta, pues, la reina, y no desmayada, la enterramos; y apenas la cubrimos con la tierra y apenas le dimos el último *vale*, cuando, (*quis talia fando temperet a lachrymis?*), puesto sobre un caballo de madera, pareció encima de la sepultura de la reina el gigante Malambruno (*Quijote*, II, 39).

No es difícil, por tanto, vincular la figura del gigante Malambruno con el conjeturable homicida de la niña: maquis, bandolero, etc.

Finalmente, el episodio del hambre se cierra con un abismo en las diferencias entre ambas clases sociales, al optar la madre de Julián por prohibir a Silverio la entrada en la casa y el más mínimo contacto con los hijos, aunque sin negarle la comida, la cual se la entrega la criada diariamente en una fiambarrera, «gracias a la cual Silverio pasaba un poco más de hambre y sus hermanos un poco menos» (*MAD*: 36).

En conclusión, puede establecerse que el sentido del cronotopo de la infancia de Silverio y Julián se asienta sobre el valor de la diferenciación social entre ambos, marcada además por la relación de «necesidad» y «contribución» (pobreza y riqueza) establecida entre las dos familias, y de modo particular entre Silverio como individuo y la familia de los Zúñiga. En segundo lugar, el contexto vivencial a que se ve sometido Silverio, y donde se encuentra ciertamente incómodo (se trataría de un primer indicio de alienación, conforme a la tesis marxista, a la cual se vincula Silverio), termina por ser superado y desemboca, para los dos infantes, en los fundamentos de una amistad que se recupera y extiende al cabo de los años, en medio de unas circunstancias y un espacio muy distintos.

En un sentido aún más trascendente, la amistad entre ambos infantes se supedita a dos descubrimientos de gran importancia narrativa: el de la jitanjáfora²⁴⁴ (el hallazgo de la palabra secreta, el verbo primordial de los iniciados, que en un principio posee un carácter meramente festivo) y el del cadáver de la niña durante la excursión campestre, eternamen-

²⁴⁴ Para Chevalier (*apud* 2007: 795) la palabra es «el símbolo más puro de la manifestación del ser». Francisco Ynduráin Hernández («Para una función lúdica en el lenguaje», *Doce ensayos sobre el lenguaje* (1974), Madrid: Rioduero; *apud* Eguren Gutiérrez [1987: 19]) señala algunos rasgos primordiales del uso lúdico del lenguaje subyacentes en la jitanjáfora: «residuo de mentalidad infantil», «instancias emocionales y preintelectuales» o «área prelingüística».

te vinculado a la figura femenina de Odile merced a varios motivos: la postura en la que se halla el cadáver en el momento del encuentro, la propia condición de cadáver, la edad y su indumentaria. Es decir, puede establecerse que Odile materializa y recupera para las vidas de Julián y Silverio y –del mismo modo– para su imaginario masculino, la imagen de la niña encontrada en el episodio de la infancia. En rigor, Odile restablece y da continuidad a un arquetipo femenino que (inconscientemente) *hubieran deseado* alcanzar y poseer (incluso en el sentido erótico/amoroso) los dos amigos, pero imposible de lograr a una edad tan temprana.

4.1.4.3. Julián o la alienación ludópata.

La adicción al juego de Julián²⁴⁵ es algo más que evidente y obedece a patrones muy estudiados por la psicología y la psiquiatría. La CIE-10 (Clasificación Internacional de Enfermedades, versión 10) establece que la ludopatía es «Un jugar apostando de un modo constante y reiterado que persiste y a menudo se incrementa a pesar de sus consecuencias sociales adversas tales como la pérdida de la fortuna personal, deterioro de las relaciones familiares y situaciones personales críticas». El *DSM-IV* (de la Asociación Americana de Psiquiatría) se refiere al *juego patológico* y lo describe como «Comportamiento de juego, desadaptativo, persistente y recurrente, que altera la continuidad de la vida personal, familiar o profesional». Manuel de Diego añade otros matices: «Conducta adictiva que constituye un trastorno (no “vicio”) diagnosticable y susceptible de tratamiento, se inicia de forma progresiva por factores predisponente y concurrentes y se caracteriza por la falta de control de la conducta y la dependencia: impulso irresistible y fracaso reiterado de evitarlo» (De Diego, 2014: 110-111).

Para este autor, la ludopatía es una enfermedad de tipo psicológico o psíquico, y responde a un cuadro clínico muy concreto, que obedece a unas causas psíquicas precisas y a unas manifestaciones o síntomas muy determinados (De Diego: 2014: 108). Para los diferentes matices del *juego patológico*, *ludopatía*, *ludomanía* o *juego compulsivo* nos re-

²⁴⁵ No podemos pasar por alto, conforme a la relación autobiográfica entre *MAD* y su autor, el eco fónico entre los nombres de *Julián* y *Galán*.

mitiremos a este autor.

4.1.4.4. Primer contacto con lo hispánico tras el regreso de París.

En el viaje de regreso de Julián, Silverio y Odile, lo primero que se pone de relieve es la atmósfera hispánica (inmersa aún en la dictadura), mediante las referencias al programa de radio presentado por «una señorona cuyo desparpajo no lograba ocultar la insolencia con que trataba a los oyentes que la telefoneaban» (*MAD*: 169). Todo parece indicar que se trata de la –en su día– popular presentadora Encarna Sánchez, quien por aquella época (1978) empezó el conocido programa dirigido a camioneros y taxistas²⁴⁶. Las referencias al programa y su audiencia introducen la antítesis del ambiente que los tres amigos respiraban en París; de tal manera:

La señorona locutora ejercía un papel profético frente a los camioneros que le consultaban sus dudas y tribulaciones (...). Ella permitía el tuteo y a veces les decía frases de consuelo o cariño, entre hermana y madrina de guerra, acompañándolas de canciones de Manolo Escobar y del Príncipe Gitano» (*MAD*: 171).

De tal modo, y tras su estancia en París, Julián vive sus primeros contactos con la realidad española con una enorme sensación de distancia mental, al mismo tiempo que le supone un tremendo impacto que le hace percibir rasgos, incluso, de la atmósfera narrada por los viajeros extranjeros románticos:

El tiempo pasado en París, con la renuncia a una carrera de extraterritorial reconocido tras la publicación de su novela, le había distanciado de aquella atmósfera que, nada más atravesar la frontera, reconoció como un mazazo y que se acrecentaba a medida que el 2CV se iba adentrando en la España profunda [...] La deshabitación al medio hispano era evidente; más bien le parecía reunir muchos de los rasgos del curioso viajero inglés, ro-

²⁴⁶ Si, como todo parece indicar, la voz es la de esta mujer, estaríamos ante un anacronismo, pues la periodista estuvo, al parecer, ausente de España desde 1970 hasta 1977. La emisión de «Encarna de noche» se inicia en 1978 (http://elpais.com/diario/1996/04/07/sociedad/828828008_850215.html).

mántico e impertinente» (*MAD*: 172).

Pero hay otros primeros signos que anuncian un territorio socio-político nuevo, tal es el programa de radio aludido, y que inmediatamente continúan escuchando al entrar en un bar a tomar un descanso. La crítica por parte de ambos amigos es inmediata:

Silverio, que prestó atención al programa, estaba horrorizado, y a Julián se le quitaron las ganas de reír porque comprendió que éstos eran los discursos con los que se había confeccionado el tejido conceptual del país, tal era la expresión de dominio público, lo que se inoculaba a la población día a día. Se miraron y no tuvieron necesidad de decirse nada; ambos iban a vivir bajo una dictadura y llevaban un buen arsenal de grandes palabras, grandes resistencias y luchas, firmas de manifiestos y demás menesteres propios de la oposición, pero habían perdido el hábito de sentir sobre su carne la ración cotidiana de alienación (*MAD*: 171).

El impacto moral en ambos amigos es notable y, sobre todo, en Julián, para quien España, en realidad es conocida solo aproximativamente: «Julián sospechaba que su visión del país era la de un ciego que sólo consigue obtener de las cosas referencias, tanteos dirigidos a la memoria, sólo válidos para un mundo de aproximaciones» (*MAD*: 172). De otra parte, el ambiente hispánico se formula casi degradadamente (a modo de humor negro, diríamos) mediante la figura del operario de la gasolinera: «Un anciano vestido con mono azul y camisa militar, cartera de cuero en ristre, restregándose los ojos y un temblor de manos que denunciaba descaradamente un parkinson avanzado» (*MAD*: 176); operario que además «No respondía, cumplimentaba las órdenes mirando al suelo, con una lentitud que se diría terminal» (*MAD*: 176).

El ambiente hispánico vuelve a mostrarse a través de la atmósfera un tanto sórdida y miserable del bar de carretera en donde paran:

No había mucho en qué fijarse en el local, igual que todos, la misma barra plástica, similares filas de parecidas botellas, fotos de un equipo de fútbol, la cafetera y colección de rancias como magdalenas, chocolates, bollos azucarados envueltos en celofán. Los taburetes de madera sobre un suelo alfombrado de restos de consumición y escupitajos. Tapando los ventanales, unas cortinas de especie carcelaria, y delante mesas de tablero marrón con los bordes mellados, todo lo cual producía la impresión, a esa hora de la madrugada en que los rostros no pueden abstraerse a un ocaso cetrino, de que jamás aque-

llo había sido cruzado por una corriente de aire o por golpe de sol medianamente persuasivo. Al servicio, un camarero de edad neutra, con chaquetilla blanca immaculada si no fuera por el lamparón que le condecoraba la bocamanga derecha, a juego quizá con la camisa militar abierta hasta el epigastrio, que se movía tras la barra con modales netamente cuarterarios, canturreando con suavidad una canción que hablaba de playas y bikinis, mientras de vez en cuando se arrojaba a la boca un cacahuete (*MAD*: 177).

La antítesis entre el ambiente político y social europeo, o francés, y el español, enseguida se ponen de manifiesto. La tonalidad retrógrada hispánica, propia aún del tardofranquismo, queda instaurada en estos primeros pasos particularmente a partir de los comentarios de la locutora (cuyos referentes no se explicitan), que provocan reacciones críticas en Silverio (quien, al llamarla fascista, da lugar a un movimiento de malestar entre alguno de los presentes, camionero, seguidor y admirador del programa) y alusiones a la lucha sindical obrera, lo cual sirve de espolique al camarero (otro correligionario radiofónico) para echarlos expeditivamente del local.

Por su parte, los comentarios de Silverio continúan dentro del grupo, una vez que han salido del bar, en el sentido de la reivindicación de la clase obrera, que «formaba la vanguardia de la oposición al régimen» (*MAD*: 180). Conforme a su actitud crítica, Silverio expone sus preocupaciones únicas con respecto a la lucha de clases y a intelectuales como Ortega y Gasset y Lukács, abundando así en sus desvelos ideológicos marxistas (*MAD*: 180).

El viaje de los tres amigos se correspondería con el concepto de *iniciación* que, en este caso, se transforma de forma abrupta en *pathos* a partir de la muerte de la hija de Julián y Odile. Esta muerte incluye –además de la carga estrictamente trágica– un significado humano concreto que implica, a un nivel psicológico, subconsciente, la postura de Julián no solo ante el matrimonio –con el que no comulga–, sino ante su descendencia. Es decir, la muerte de la niña puede ser considerada como el resultado del rechazo inconsciente a la prole, que –en un sentido espiritual– se concreta en la muerte de la criatura. En otro sentido, el suceso queda contextualizado en el viaje del grupo desde Francia a España –a no demasiada distancia de su destino final, Madrid–, viaje que configura una aventura existencial y de iniciación y que, al mismo tiempo, conlleva el sacrificio o la pérdida de individuos acaso no del todo necesarios para la evolución y la transformación del grupo.

En fin, el viaje a España se trata de un viaje iniciático, el principio de un interés por la transformación, pese a que la evolución de las vidas de los tres amigos concluirá,

por el contrario, en una autodestrucción: la de Odile, particularmente, y, en mayor o menor grado, la de Julián y la de Silverio.

4.1.4.5. Hacia la ludopatía. Tiempo primero.

Desconocemos con detalle el desarrollo de los hechos que median entre la infancia de Julián y el momento en que decide regresar a España desde París, acompañado de Odile y Silverio (de cuyo mismo lapso temporal ignoramos también todo); tampoco se nos dan pormenores acerca del modo en que Julián se ha acercado al juego hasta convertirse en adicción²⁴⁷, y tan solo se nos revela un fracaso ludópata cercano que le ha hecho perder los beneficios obtenidos por la publicación de su novela *L'exil interieur*. Cuando el grupo llega a Biarritz, Julián proporciona suficientes indicios de que se trata de un jugador consumado y con una actitud mental ante el juego que permite ser considerado adicto a esta actividad. En primer lugar, desaparece durante varias horas de la compañía de Silverio y Odile de forma subrepticia²⁴⁸. De inmediato, al penetrar en el hall, el ambiente y ciertos detalles de la propia sala adquieren para Julián una caracterización que nos desvela una vivencia distinta de la actividad lúdica, alejada de la normalidad. Los elementos que conforman el

²⁴⁷ Cabrales Arteaga (1997: 54) indica con respecto al tiempo de acción de la novela: «El movimiento temporal de las primeras doscientas páginas tiene como objeto declarado el pasado de un personaje (Silverio), junto con la trayectoria ideológica (...) de Julián y Odile, cuya existencia anterior queda fuera del *Discurso*».

²⁴⁸ Por su parte, y simultáneamente, Silverio accederá también a una sala de máquinas tragaperras, escena que pone de manifiesto una relación con el dinero y con el juego muy distinta de la de Julián. Para Silverio no pasa de ser un entretenimiento anecdótico y efímero cuyo emplazamiento ambiental resulta incluso desagradable: «El bar de la rue Lisboa donde se había refugiado podía considerarse hispano por el ambiente estrepitoso, sobre todo aquella máquina de bolas con destellos asesinos, luces siderales, contadores de abismos y tintineos capaces de hacer bizquear al más diestro» (*MAD*: 40). Es decir, la trascendencia del juego es nula en comparación con la incidencia conductual que va a operar sobre la vida de su amigo; aunque la neurosis política que narrativamente desarrollará en adelante se manifiesta ya tomando como excusa la idea del azar (concepto adecuadamente representado por la ruleta de juego, con sus implicaciones simbólico-culturales): «En ocasiones pensó que también a él le hubiera gustado jugar a la máquina determinadas cuestiones irresistibles de la actualidad. Por ejemplo: ¿era realmente un indeseable Stalin?» (*MAD*: 40). No obstante las neuróticas respuestas que busca en ese instante quedarán truncadas irónicamente también por el propio azar, cuando un borracho golpee la máquina y quede bloqueada: «Silverio no quiso ni mirar al borracho que probablemente estaría pidiendo disculpas, no era prudente arriesgarse a saber más de la cuenta, trataba de no pensar mientras se retorció las manos, limpiándolas de sudor, hasta que al fin se decidió a abandonar el local con el enigma estaliniano a cuestas. Si hubiese estado en su lugar, Julián habría intentado inspeccionar la máquina» (*MAD*: 41).

ambiente del casino, según se deslizan ante la mirada del jugador, se dotan de aspectos vitales y anímicos que el propio jugador les va transfiriendo. Además, ya desde ese instante se ponen en marcha referentes expresivos y mentales («vértigo», «umbral del exilio amenazante», «riesgo») que comparecerán con similares o idénticos términos en diversos momentos de la vida de Julián cuando acceda al juego. De igual modo, el valor de las fichas va más allá que el de ser simples objetos crematísticos: «Aquellas fichas rosas tenían que ser defendidas a muerte, cada una valía un mundo en el hueco crispado de su mano. Jugueteó con ellas y su contacto caliente le resultó familiar» (*MAD*: 39). De todo ello debe deducirse una experiencia frente al juego portadora de actitudes de dependencia psíquica:

Avanzó hacia el vértigo de la ruleta, en el umbral del exilio amenazante. (...) Acuciado por una prisa claramente nociva, fue inspeccionando mesas, acercándose a ellas como si las auscultara, acechándolas con progresiva impaciencia, demostrando una vez más que la pasión del juego depende del riesgo que se esté dispuesto a asumir. Los dos billetes de cien francos parecían latirle en el bolsillo como un corazón enardecido en una funda (*MAD*: 38).

No obstante, en estos primeros momentos se nos oculta la evolución de los lances de la primera sesión de juego, cuyo balance final desemboca en ganancias; pero, horas después, cuando termine la sesión de ruleta, Julián va a mostrar una actitud evasiva o fugitiva ante sí mismo, que denota la autoconciencia moral con respecto al daño o al peligro intrínseco en toda adicción ludópata. Junto a esto, se vislumbra además la relación emocional que el jugador mantiene hacia su actividad lúdica y, en consecuencia, hacia el dinero y hacia el riesgo siempre amenazante de la pérdida (De Diego, 2014: 55-57):

Salió con paso rápido, preciso; no podía permitirse siquiera la arriesgada veleidad de volver la cabeza. Se repetía que allí no había pasado nada; cualquier otro razonamiento podría convertirse en canto de sirenas que le llevaría de vuelta a la ruleta. Cuando se encontró en la noche exterior comprobó que aún conservaba un billete de cien francos que no había tenido necesidad de cambiar. *Self made man*, se dijo, y le entraron ganas de entonar una marcha militar, pero se contuvo por respeto al juego en cuya base estaba el dominio de la emoción, tanto en las pérdidas como sobre todo en las ganancias (*MAD*: 44).

Aunque Julián termine por ser un jugador interesado –en un principio– nada más

que en su juego²⁴⁹ y en el rendimiento que le pueda proporcionar en el aspecto crematístico, su participación en el bingo sigue unas pautas de socialización normales²⁵⁰. Lo interesante es el modo en que la mente y la conciencia del jugador se enfrentan a la incertidumbre de la ganancia o la pérdida, es decir, al riesgo. Tales elementos no aparecen en la primera sesión de juego en Biarritz, primera parada de su viaje (recordemos la elipsis narrativa en este sentido), pero sí en las siguientes. Hay que tener en cuenta que el acercamiento de Julián al juego tiene lugar de forma paulatina, aunque expeditiva, y en su visita a la sala de bingo (una modalidad, en cierto modo, «noble» para Julián si lo comparamos con lo pernicioso que a la larga le resulta la ruleta²⁵¹, el *black-jack* o el punto y banca) se ponen ya en funcionamiento los mecanismos emocionales del jugador y conocemos los matices que caracterizan el comportamiento humano en el contexto de un casino de juego. De tal modo, el grupo de jugadores –no obstante no estar aún Julián integrado en él, pues son sus visitas iniciales– manifiesta un:

Sentimiento grupal (...) sobre todo ante terceros, advenedizos que aprovechaban un hueco para sentarse en la mesa, con lo que la desequilibraban psicológicamente, por lo que eran recibidos con hostilidad manifiesta. Todos fumaban y bebían a lo largo de la tarde-noche, a través de continuas rondas de invitaciones que dejaban entrever la relación de cada cual con la generosidad o la avaricia (*MAD*: 202).

Julián, en estas primeras visitas, es, además de jugador, observador, y, por tanto,

²⁴⁹ No obstante, durante la visita de Julián a la sala de bingo (inicio narrativo de la parte más significativa de su carrera de jugador) se dan datos personales de algunos jugadores (*MAD*: 202), lo que obviamente nos indica que Julián se integra «noblemente» en un grupo humano y en un contexto de juego en cierto modo inofensivo teniendo en cuenta sus expectativas; en realidad, el bingo no le proporciona la suficiente intensidad en la vivencia del riesgo, lo que finalmente le llevará a probar en otras modalidades más competitivas. La fijación en sí mismo se hace efectiva de manera inequívoca a partir de sus visitas al casino, en el juego de la ruleta, el *black-jack* o el punto y banca. No le interesa la comunidad humana cuyas reuniones son suscitadas por las diferentes modalidades en torno a una mesa de ruleta o de punto y banca; aunque finalmente termine por integrarse a su modo (o degradarse) en el grupo de jugadores habituales a las modalidades que él frecuenta.

²⁵⁰ De hecho, debe deducirse que la asistencia de Julián al bingo es frecuente puesto que algunos jugadores habituales «le abroncaron en broma por su falta de puntualidad» (*MAD*: 207).

²⁵¹ En rigor, el bingo es un juego que, además de provocar en Julián un daño menos nocivo, no colma las expectativas (emocionales, intelectuales o, incluso, físicas) del jugador, por considerarlo poco exigente en estos sentidos apuntados, además –quizá– de en el aspecto crematístico; por otro lado, la sala de la ruleta, el *black-jack* o el punto y banca le permiten actuar más en solitario, sin implicaciones sociales, pese a que luego no podrá rehuirlos: «No era cuestión de tachar con pasividad unos números sino de optar, elegir, elaborar la propia estrategia, haciendo depender los resultados en buena medida de las propias decisiones. No había comparación posible desde ningún punto de vista; también en el aspecto personal era diferente, lejos de los bingueros, grupos amistosos algo infantiloides. En el casino no conocía a nadie, ni le importaba; es más, no lo deseaba, aquello era un asunto privado, sin interferencias, entre él y la mesa de juego» (*MAD*: 306).

conocemos los rasgos del ambiente desde su punto de vista²⁵², que la voz narrativa omnisciente focaliza en él, o mediante el estilo indirecto libre, que sobreabunda en toda la narración. Pero lo más significativo, además de la actitud humana en este contexto, es la forma en que el jugador (Julián) afronta mentalmente la actividad lúdica, el movimiento emocional que el ambiente de la sala le provoca, y –tal y como todo jugador avezado posee– sus propias manías y procedimientos:

No pudo ocultar un estremecimiento cuando recorrió con la mirada el inmenso salón de juego (prohibido en España pero tolerado en aquel lugar) en el que aún escaseaba la clientela. Sólo se habían celebrado un par de partidas de bingo y la atmósfera aún permanecía clara. Le gustaba sentarse en la zona centro derecha donde, según los entendidos, estadísticamente la suerte acudía con más frecuencia (*MAD*: 202).

Efectivamente, jugar al bingo todavía no lo sitúa en el territorio movedizo al que lo llevará la participación diaria en los juegos de casino (ruleta, *black-jack*, punto y banca); las pérdidas que le ocasiona son llevaderas y están dentro de lo normal, pero se advierte ya una leve disociación: la que le produce la dedicación durante horas al juego (del bingo se marcha a las 11 de la noche) y el posterior enfrentamiento a la actividad habitual al llegar a casa (Odile y su novela siempre en proyecto), o la dicotomía a que somete su voluntad (es decir, la intención de permanecer en la sala de juego frente a la impaciencia por marcharse), tensión que se incrementará más adelante, cuando aborde las largas sesiones del casino²⁵³:

Julián, a esas horas, se zarandeaba internamente, iniciando un estúpido combate entre la impaciencia y la pachorra. Las razones para irse le acusaban sin ambages de holgazan; las razones para quedarse le conectaban con el desasosiego que le producía el deber cumplido. En un arranque de rabia se puso en pie y ya no pudo dar marcha atrás, se iba y se iba. Eran las once apenas, había triunfado la impaciencia (...). Había perdido aproximadamente la cantidad habitual; podía haberse quedado un rato más; ¿con quién se iba a en-

²⁵² Un punto de vista que, en realidad, está expuesto mediante el estilo indirecto libre o mediante la focalización de la tercera persona narrativa en los diferentes personajes. A este respecto, Cabrales Arteaga (1997: 55) aclara que «Estaríamos pues ante un *relato no focalizado* o con *focalización cero*, en el cual el *narrador heterodiegético* se mueve con entera libertad entre el interior, el exterior, el presente y el pasado de los personajes. Abunda el uso del estilo indirecto libre, que nos acerca a la conciencia –cada vez más en crisis– de los tres protagonistas». No es este, no obstante, nuestro objeto de análisis.

²⁵³ Más que tensión o paradoja de la voluntad, Julián mostrará una aparente intención de control sobre las apuestas y sobre el riesgo (De Diego, 2014: 55-57).

frentar ahora, con Odile o con los folios de la novela no escritos ni pensados? (...) Así hasta que se apeó del taxi (*MAD*: 204).

4.1.4.6. Ludopatía y alienación. Tiempo segundo.

De regreso de su estancia en Estados Unidos, Julián ha tenido tiempo suficiente para incrementar su adicción al juego, aficción que ha desarrollado mediante con sus frecuentes visitas a Las Vegas en «fines de semanas abismales» (*MAD*: 289), períodos de los que cada vez le resultaba más difícil recuperarse. En este contexto, considera además la extravagante posibilidad de hacer compatible el juego con la escritura de su novela. Antitéticamente a lo que le sucede a Silverio, cuyo ensayo marxista crece de forma desbordada en páginas y páginas (mil en el momento en que Julián regresa a España de Estados Unidos [a partir de 289], Julián se estanca en su proyecto narrativo, al que nunca logra dar forma mínima). En este sentido, la mirada irónica de Julián reviste al ensayo de Silverio de significaciones burlescas:

Julián trataba de imaginar a su amigo y su ensayo (érase un ensayo a un teórico pegado) que ahora podría pasar a llamarse *Revolución y Silencio*, tal como él fantaseaba, y curiosamente le parecía que aquel quimérico tocho de casi mil folios tenía una continuación mucho más difícil que la de su novela, y en cualquier caso estaba dotado de una mayor intriga, porque ¿qué podía atreverse a seguir escribiendo Silverio, qué podía añadir a esa metástasis del PCE que, aun siendo negada, objetivamente seguiría inundando órgano tras órgano hasta llegar al consabido CsO? (*MAD*: 293-294).

Esa larga experiencia previa en el juego lo ha convertido en un jugador avezado, con un comportamiento inicial preciso que, no obstante, encierra un *pathos*, que se pone de manifiesto al entrar, por ejemplo, en el casino de Torreldones (primera de sus grandes sesiones vespertinas) «con paso lacio, fingiendo indiferencia» (*MAD*: 301). Es claro que Julián pretende moderar su frenesí de cara al ambiente de la sala, mostrarse en cierta forma racional o sereno (casi inmediatamente, tras pasear por entre las mesas de *black-jack*,

sabemos que las manos en los bolsillos no condicen con la «franca desarmonía» de «los acelerados latidos de sus nervios» [*MAD*: 301]); pero también desea mostrar cierto grado de superioridad precisamente por esa experiencia ludópata en los grandes ambientes de Norteamérica.

El casino está recién inaugurado y el personal también es nuevo, con no mucha práctica. Este dato proporciona el primer movimiento del *pathos* del juego en Julián, al considerar que «la impericia era enemiga del dramatismo y sin drama aquella inmensa sala, iluminada sabiamente para no distinguir si era día o noche, se convertía en una convexidad tediosa» (*MAD*: 301). Lo dramático parece ser un rasgo sin el cual la pasión o pulsión lúdica no se desarrolla de forma adecuada²⁵⁴, no contribuye a la explicación ontológica y el juego sin esa carga transcendental no posee gravedad alguna. La apariencia de tranquilidad que se propone antes de llegar a la sala nos anuncia ya el interés por dominar un estado de afección ludópata y presentar el problema con apariencia de normalidad. En este sentido, Julián quiere transmitir a su estancia en el casino un carácter superficial, de «simple toma de contacto» (*MAD*: 302). De tal modo, cuando en la primera apuesta gana 4.000 ptas., se retira de la mesa «íntimamente satisfecho», pues «estaba controlando la situación, era capaz de mantener un buen régimen de flema» (*MAD*: 302). No obstante, esta «sutil ventaja» (*MAD*: 302) lo incita a invertir en más fichas, hecho que lo dispone a «una larga batalla en la que la resistencia iba a ser un factor fundamental» (*MAD*: 303). Tal batalla concluye con una serie de jugadas en las que el *croupier* (el sabot) logra arrebatárselas a los jugadores (incluido a Julián) lo que habían inicialmente ganado.

Por tanto, todo esto nos hace ya disponer de algunos rasgos propios del individuo Julián Zúñiga como ludópata y como individuo atenazado por un proceso de alienación mediante el juego: en primer lugar, la búsqueda del dramatismo en la actividad lúdica (y aquí debemos recordar que su condición de escritor hace –presumiblemente– consciente en un sentido más hondo su relación con el juego y, además, transfiere esa dramaticidad precisamente por el espíritu romántico cuyo origen radica en su formación libresca); en segundo lugar (y esto es más objetivo desde un punto de vista clínico), la apariencia de normalidad que trata de transmitir a su actividad; en tercer lugar –relacionado con la anterior–

²⁵⁴ Entre las características de los ludópatas que pueden atribuirse a Julián deben mencionarse la tendencia a la dependencia psíquica, la búsqueda de la excitación y el riesgo, la escasa tolerancia al aburrimiento y a la frustración, las técnicas inadecuadas de afrontamiento de los problemas, el estrechamiento del campo de atención y de la conciencia y la fijación en lo inmediato –el aquí y el ahora–, y la despreocupación por el futuro. La percepción que el ludópata tiene de sí mismo se centra en la conciencia de la falta de control, el desentendimiento hacia su entorno o la mala organización del tiempo (De Diego, 2014: 55-57).

la creencia de que ejerce el control necesario sobre el juego; y, en cuarto lugar, la paradoja subsecuente en su conducta, la de invertir en más fichas aunque el saldo ganador sea mínimo. Esto último lo conduce a establecer el juego como una larga batalla de resistencia (*MAD*: 303) que, finalmente, desemboca en pérdidas flagrantes. Esta forma de proceder va a llevarla a cabo en cada una de las sesiones vespertinas, con escasos matices de diferencia en cada una de las modalidades de juego que se han mencionado arriba.

A partir de su gran primera sesión de ruleta (*MAD*: 301-321), va a permanecer diariamente en el casino durante seis horas, jugando sobre todo a esta modalidad (convertida, finalmente, en la alegoría clásica de los azares y avatares de la vida del ser humano, como quedará explícito en el último capítulo de la novela), pero también al *black-jack* y al punto y banca. Siguiendo las pautas de control que él mismo se instauro para afrontar con éxito cada jornada de juego, es interesante dar cuenta de los procesos mentales, morales y psicológicos que comparecen en el jugador que, en rigor, cree dominar sus impulsos y su estado de ánimo, consciente de que esos son en definitiva su principal enemigo:

Las alteraciones del ánimo eran el mayor enemigo del jugador equilibrado, a caballo entre el palpito y la planificación. Estaba ahito de teoría²⁵⁵. Era preciso decidirse: jugaría las finales siete y ocho, alternándolas con el veintinueve y treinta y dos y caballos. Unas jugadas clásicas, armoniosas, que permitían muchos recursos; no se trataba de cubrir indiscriminadamente el tapete, sino de asentarse sólidamente sobre una zona del mismo, y a él la que le gustaba era la tercera docena (*MAD*: 312).

Por tanto, el jugador intenta focalizar toda su atención en el juego y no está interesado ni en el ambiente ni el resto de individuos que comparecen ante la mesa de apuestas:

No buscaba el diálogo con nadie, conocía de vista a los jugadores fijos, pero una vez fuera de la mesa era incapaz de representárselos, lo mismo que a los croupiers. Él iba allí a jugar, no pretendía ninguna asociación o colectivo amistoso; sólo valía el juego, todo lo demás, incluidas las personas, eran a lo sumo puntos de referencia, signos de auscultación o claves para la apuesta. Aunque no podía ignorar que cuando se sentaba en una mesa en la que reconocía a determinadas personas que le caían simpáticas, ganaba en confianza, en sentimiento de protección (*MAD*: 313).

²⁵⁵ Es significativo, en este aspecto, la mención del libro *Trece contra la banca* y la peripecia de su autor en los casinos (*MAD*: 311).

Pero en esa visión unidimensional es imposible no dejarse influir por el entorno humano, no obstante no interesarle lo más mínimo, puesto que, de hecho, puede proporcionarle cierta seguridad llegados algunos momentos claves. De tal forma, las relaciones que se establecen en el entorno llegan a implicar a instancias no estrictamente relacionadas con lo aleatorio o lo lúdico, como el caso del croupier, foco de toda diatriba desde el instante en que las apuestas se vuelven desfavorables durante largos períodos (*MAD*: 312-313). Julián cae (y estamos en la primera gran sesión vespertina, tras haber probado suerte en el bingo) en la seducción destructiva del juego, que se transforma en una especie de torbellino que arrastra al jugador a su centro, pese a que aparentemente dé muestras de mantenerse a la altura de las circunstancias. El jugador se mueve a lo largo de una dudosa línea de actuaciones y decisiones en la que se asume alternativamente lo emocional y lo racional:

Las alteraciones del ánimo eran el mayor enemigo del jugador equilibrado, a caballo entre el palpito y la planificación (...). Le parecía que era el primer escalón, precisamente el campo en el que obtener los primeros frutos que le permitirían avanzar, abordando seriamente el resto de las ruletas francesas (*MAD*: 312);

la confianza y el temor: «Lo único importante eran los croupiers y los compañeros de mesa, no tanto como personas cuanto como piezas del juego que podían condicionarlo con su manera de actuar, su confianza, sus temores o aprensiones» (*MAD*: 312); lo armónico y lo errático:

A veces, sin saber cómo, la mesa de *black-jack* lograba armonía, una conjunción de fe tal que hacía inclinarse la balanza en favor de los jugadores, pero lo normal era que algún cliente, por bisonñez, desesperación o simple mal fario, descompensara la mesa y entonces se veía a las cartas venir a trompicones, pasadas de ritmo; o en la ruleta, a la bola encontrar las zonas más desérticas del tapete (*MAD*: 313).

Además, el jugador se somete a una relación afectiva con la mesa, los números y el resto de elementos; siente sus predilecciones y sus rechazos; los números obtienen un sentido añadido (subjetivo, afectivo) al puramente matemático:

Desde el punto de vista afectivo, sentía la más rotunda displicencia por la segunda

docena (...); le resultaba vagamente atractiva, a la par que peligrosa, la primera docena (...) que siempre asimilaba a la infancia, algo sobre lo que resultaba aventurado apostar, y del grupo había que descartar al cero con su influjo, y a su importante hijo, el tres (*MAD*: 316).

La mirada y la percepción del jugador se transforman en una gran especificidad subjetiva sobre la mesa de juego de la ruleta: «De modo que el campo de acción que le resultaba propicio (...) era la tercera docena (...), un espacio para pesos pesados» (*MAD*: 316-317). La implicación emocional con ciertos dígitos se hace patente, hasta llegar incluso a la personificación: «El veintinueve y el treinta y dos, que Julián consideraba como a viejos camaradas de armas» (*MAD*: 317). Más aún, el intento de dominar cada uno de los pases y lances que se ejecutan en la mesa pone en marcha una liturgia lúdica, un a modo de mantra, rezo de impetración o jaculatoria²⁵⁶, un fraseo supersticioso rimado y generalmente vulgar pero a veces levemente poético (*MAD*: 317, 328-329, 331-333) cuyo objetivo es alejar la adversidad que se sabe cercana:

Baja, baja. Como el agua por un arroyuelo pedregoso. Desciende hacia abajo. Cae, cae, igual que el chorro de una fuente, hija puta. Viértete como una anguila, bajando. Derrámate. Afluye. Desbórdate hacia abajo. Baja, baja. Siempre terminología poética en torno al riachuelo, aunque cualquiera de esas advocaciones solía ir acompañada de severas advertencias dedicadas a la bola como representación del azar retado (*MAD*: 317).

Por lo tanto, nos hallamos ante un individuo culto entregado al juego y cuya primera idea es aplicar siempre una estrategia de control sobre la actividad que aborda. Apparentemente, el jugador racionaliza desde un primer momento cada sesión vespertina (es decir, la actitud consciente y pautaada precede siempre a la incursión en las apuestas), piensa en determinadas estrategias, de algún modo las programa e intenta mantener el equilibrio mental, sus pasos están (o eso cree) medidos: primero, dirige sus apuestas –a modo de «calentamiento»– al *black-jack*, para lanzarse después a la ruleta, en última instancia el motivo de su visita a partir de cierto momento.

Pese al afán de control y pese a la creencia de que puede dominar la situación

²⁵⁶ Esta clase de alocuciones interiores que el propio Julián se repite para sus adentros, pueden ser entendidas como matices psíquicos en relación con su grado de alienación. El casino se convierte, para el jugador, en un templo y, en consonancia con esta idea, adquiere pleno sentido la recurrencia a estos conjuros: «Era importante la oración interior, que dependía de los días y de la inspiración; podía ser una simple declaración de intenciones, un pareado, un salmo» (*MAD*: 328).

(«Primera jugada, primera tentación: forzar la suerte, no cambiar las fichas fuertes, intentar una primera apuesta de cinco mil. Una sola vez, ¿vale?» [*MAD*: 313]), el jugador termina cayendo una y otra vez (incluso en la misma sesión vespertina) en el error de seguir apostando a partir de una ganancia que, en el caso de esta intensa primera jornada en el casino, llega a ser abultada, pero que concluye en la pérdida total de lo apostado:

Julián se rascó el bolsillo en busca de fichas. Únicamente encontró dos de mil. Las cambió por billetes y sólo entonces se dio cuenta de que le quedaban el dinero y las fuerzas justas para tomar un taxi y llegar a su casa, como el día anterior (*MAD*: 321).

4.1.4.7. Degradación. Tiempo tercero.

En la segunda gran tarde de juego asistimos de modo más preciso a los pormenores que configuran los diferentes tramos por los que transita Julián con el único objetivo de ganar lo perdido durante la tarde anterior. A partir del capítulo «Contemplación de estado» (*MAD*: 322-335), paráfrasis del Soneto I de Garcilaso, el proceso de degradación o alienación –cuyas piedras de toque han sido previamente el *black-jack* y la ruleta de la sesión vespertina anterior– se acelera mediante las apuestas en el *punto y banca*, «el juego golfo por excelencia, el juego puro, cara o cruz» (*MAD*: 324). La relación psíquica con el casino se establece en términos colonizadores de «descubrimiento y conquista» (*MAD*: 322), pese a que tales empresas le resulten económicamente muy caras. El descubrimiento y la conquista lo vinculan, por una parte, con un ambiente de cierto abigarramiento con respecto a la procedencia y naturaleza de los jugadores (*MAD*: 322) y, por otro, con el conocimiento que llega a adquirir no solo del estrato humano interesado en el juego, sino de la estructura organizativa de la sala: croupiers, ojeadores, jefes de sala, de mesa y de sector y, finalmente, cámaras de vídeo que, a modo de ojo divino²⁵⁷, vigilan cada uno de los rincones del casino (*MAD*: 325).

²⁵⁷ Lo cual transforma al casino en un *templo* y las jaculatorias emitidas por Julián para atraer la suerte adquieren por tanto razón de ser. No deja de ser curioso que el motivo del «ojo divino» aparece, en otro sentido, en *El mágico aprendiz*, de Luis Landero, mediante el vigilante jefe Castro.

El juego se ejecuta, por lo tanto, como metáfora de la aventura, y toda aventura implica transformación: «Cuando se vuelve de la aventura ya no se es la misma persona» (*MAD*: 323), sentencia la voz narradora. Y, desde luego, no a otra cosa asistimos a lo largo de las páginas en las que Julián se entrega a esta aventura para él destructora²⁵⁸, de forma que es consciente «de que estaba empezando a filosofar en torno al juego, a preguntarse con demasiada frecuencia cuál era la clave, en qué consistía el intrínquilis de aquella pasión a la que encontraba ráfagas de romanticismo en su vertiente trágica» (*MAD*: 323). El ambiente del casino se transforma en una aglomeración de diversa procedencia humana en la que cada jugador está afectado de distinto grado de adicción:

Pronto aquellas mesas se le hicieron familiares, así como los partícipes, personajes en su mayoría habituales, reiterativos, algunos presentes desde las cinco de la tarde hasta el cierre de la sala a las tres de la madrugada, maratonianos capaces de morir sobre la mesa si ése era su destino; una dulce muerte, hubiera opinado más de un septuagenario, sobre todo si se producía descubriendo como última carta un nueve» (...) «...y jóvenes, incluso muchachos, que solían durar una pequeña temporada, hasta que desaparecían de repente después de haber perdido auténticos capitales, de cuyo origen se sospechaba (*MAD*: 325).

Las situaciones son, muchas veces, de un dramatismo extremo; los jugadores asisten al juego imbuidos en una conciencia de supervivientes, para «ganarse su sustento» (*MAD*: 326), e incluso pese a que su vida «pendía de un hilo para caer o no en la ruina» (*MAD*: 326). Desde un punto de vista moral, el juego se transforma en un acto depredador entre jugadores; así, el denominado Albino Traslúcido, del que Julián conocía «su mal fario» (*MAD*: 327), es utilizado por este último «como referencia para jugar en su contra: así, de diez veces ganaba nueve» (*MAD*: 327). Y, más aún: en la modalidad en la que juega Julián se llega a enfrentamientos personales: «Un jugador se empecinaba en apostar a punto *sabiendo* que el que tenía el sabot (banca) estaba en racha de suerte indestructible, y cada nueva jugada perdida la sentía en su piel como un pullazo o humillación personal» (*MAD*: 330).

Lo más significativo, más aún que los lances objetivos de la suerte, son las relacio-

²⁵⁸ La destrucción del individuo víctima de la adicción al juego no se advierte, es obvio, únicamente en Julián; el mejor ejemplo es el del Albino Traslúcido, que «incitaba a una contemplación más atenta de su manera de jugar, exactamente la de un poseso, rígido, la mirada presa de las cartas; ganara o perdiese –jugaba por sistema al punto– no se inmutaba en apariencia, aunque sus ojos seguramente ocultaran una conmoción interior» (*MAD*: 326).

nes que se concitan entre los jugadores y la forma en que estos se implican con la sucesión de las distintas posibilidades del juego: previsiones, esperanzas y expectativas de ganancia o de pérdida, relaciones con los crupieros, los jefes de mesa o incluso tipos humanos específicos sobre los que el resto de individuos vierte categorizaciones peyorativas²⁵⁹ (*gafes*, por ejemplo [*MAD*: 329]), o subjetividades que resultan del trato humano prolongado en el contexto del casino.

Partiendo de que el juego constituye, efectivamente, un método de alienación, tales rasgos se transmiten a su comportamiento en el casino mediante su voluntad de pasar desapercibido, «como un tipo idealmente sin emociones, fabricado sólo para concentrarse en el juego» (*MAD*: 351). Quizá sea por eso por lo que Julián viste con elegancia para pasar las horas en la sala, con una «chaqueta cruzada azul marino y su también azul y única corbata, además de una triple rociada de desodorante» (*MAD*: 352).

Pese a sus intenciones de «conquista» (una conquista social), enseguida lo asaltan las preguntas sobre el sentido del juego y su adicción a él; en definitiva sobre las razones últimas que lo llevan a vivir el juego como una religión (destructora):

¿A qué jugaba?, es decir, ¿a qué aspiraba?, puta filosofía para un problema del que era imposible distanciarse» (...) Todo finalmente conducía a una refocilante metafísica teológica: desentrañemos la clave de Dios, desentrañemos la clave del juego, y tendremos a la religión y a la ruleta a nuestro pies, en una posesión suprema, destructora; mas ¿qué hacer en ese caso sino desposeerse otra vez para volver a ser simples servidores del misterio? (*MAD*: 352).

La misma enajenación o *alienación* que afecta a Julián se extiende a otros individuos frecuentadores de su misma sala²⁶⁰, individuos sin nombre a quienes bautiza de forma despersonalizada: «Julián no había oído nunca su nombre, y por eso le bautizó aquella tarde como el Uno Impávido» (*MAD*: 353). Y, en idéntico sentido, los mismos rasgos despersonalizados se atribuyen a otros asistentes, que entran en la categoría de *obreros* o *jornaleros*, «gente que sobrevivía gracias a las migajas que obtenían casi todas las tardes en

²⁵⁹ Ya hemos comentado la vinculación entre José Antonio Gabriel y Galán, en función de su sólida afición al juego y el personaje de Julián. Hay una clara concomitancia entre los personajes que se concitan en torno a la mesa de la ruleta, el *black-jack*, etc. y los que menciona el propio autor en su *Diario* (Gabriel y Galán, 2007: 137).

²⁶⁰ Julián se compara con otros jugadores y comprueba que los mecanismos mentales del jugador son los mismos: «Julián pudo observar que no sólo él andaba obstinado en intentar definiciones de lo que les ocurría; todos caían en parecidos lugres comunes» (*MAD*: 359).

el casino; personas cuya subsistencia psíquica empezaba y acababa en el juego» (*MAD*: 322). Pese a su estado de alienación, Julián pretende racionalizar hasta el extremo los procedimientos del juego; es decir, como él mismo afirma, «Jugar científicamente es no perder el control» (*MAD*: 356). En este contexto, el jugador se somete a continuos altibajos, instantes de serenidad (o de ausencia de rabia) cuando la racha de suerte es óptima o cuando le es adversa:

Julián lo vio claro, esa tarde no tenía que luchar contra ninguna rabia, parecía dominado por la serenidad y en consecuencia se hallaba muy lejos de cualquier empecinamiento. (...) Los veía, los veía llegar con tal nitidez que la emoción del riesgo se transformaba en emoción de la confirmación; ni siquiera se sentía obligado a ninguna especie de letanía; simplemente cuando levantaban las cartas, procuraba neutralizar los sentimientos, intentar pequeños instantes de nirvana (*MAD*: 358).

Las secuelas del desgaste mental y físico se prolongan, obviamente, al llegar de madrugada a su casa «con dos bolas de fuego en las sienes» (*MAD*: 336). La impronta de las imágenes de la tarde y noche de juego permanecen arraigadas en su conciencia de forma incesante y molesta: «El cerebro (...) se había convertido (...) en una mesa de ruleta por donde corría, brincando a veces, una bolita veleidosa» (*MAD*: 336). Las facetas del juego y los diferentes lances lo agujonean en el mismo sentido y lo implican emocionalmente:

No podía deshacerse tampoco del pensamiento circular que le amarraba a la imagen de las cartas del punto y banca, a las hipótesis de lo que hubiera podido pasar, la paleta del croupier, gentes mezcladas, el refranero seductor que se había instalado en su memoria como un sátrapa, prosiguiendo sus correrías a través de la noche, bien durante el insomnio o a través de un sueño trémulo, bullente como una olla en la que se estuviera cociendo su propio corazón (*MAD*: 336).

La adicción ludópata ocupa la mente de Julián por encima de cualquier otra circunstancia de interés cotidiano (es decir, el jugador se distancia de su entorno familiar [De Diego, 2014: 121-134] hasta enajenarlo), no sólo en los aspectos de ganancias o pérdidas, sino en cuanto a estrategias a seguir en la sesión próxima, sobre la que subjetiviza irónicamente o, incluso, dramáticamente actualizando referencias literarias conocidas²⁶¹, o utili-

²⁶¹ Los intertextos culturales o literarios son más que evidentes: Julián recuerda el verso del poema de Lorca *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, «A las cinco de la tarde», y el de Góngora en el *Polifemo* o *Soledad*.

zando términos del lenguaje taurino transcendidos a la vivencia del drama del juego:

Con un festejo abierto a todas las intrigas en el que cada cual se jugaba la vida, no por divertir a unos cuantos mirones sino por ese reto propio de los visionarios radicales, es decir, sin saber por qué, pues a lo mejor no había ninguna finalidad y todo esto, coronado por la gracia del romanticismo tardío, no era sino una pasión inútil (*MAD*: 338).

Julián, obcecado y determinado a seguir jugando, se mantiene en la creencia de la llegada de un golpe extraordinario de suerte; íntimamente se siente *electo*²⁶².

4.1.4.8. El largo viaje hacia la noche. Tiempo último.

En la última fase de su adicción –a partir de la pérdida del viaje de definitivo regreso programado a París–, Julián logra (aunque solo aparentemente; más aún: irónicamente, pues así es tratado por la voz narrativa) una transformación en su conducta, «una conversión que le hacía erguirse (...) sin ningún despilfarro de sus potencias» (*MAD*: 460). Gracias a esa aparente transformación, la disciplina parece establecerse en oposición a la «improvisación y el hedonismo» anteriores (*MAD*: 460). Además, en ese tiempo interino, tal metamorfosis se extiende a otras instancias, particularmente en su forma de afrontar las relaciones con el resto de individuos y con el mundo:

Se habían acabado las dobleces, los sarcasmos, las hipocresías, las medias distancias. Se actuaría estrictamente conforme a las creencias (...) No se trataba de una terapia sino sólo de un comportamiento consecuente en el que no se garantizaba la alegría pero sí el más íntimo orgullo que el hombre puede encontrar, cual es el sentirse justo dentro de su propia piel (*MAD*: 460).

En el mismo contexto de transformación de la conciencia, llegado un momento determinado Julián suspende –en un intento de ponerse a salvo– toda relación con el casino;

des, «Pisando las dudosa luz del día» (*MAD*: 337-338).

²⁶² El concepto de *elegido* o *electo* está relacionado *intertextualmente* con Matías Moro, de quien sus compañeros piensan que es, efectivamente, un elegido, un ungido, un *Mesías* redentor.

por su parte, Odile cercena (aparentemente) su vinculación con la droga y los espectáculos eróticos privados (a los que, intentando rescatar su relación, proyectando una fantasía erótica, logra que asista Julián) pues «la dignidad impedía a Odile trabajar en ballets de revista o en clubs de dudosa nota» (*MAD*: 460). Este abandono del casino de juego (transitorio, en realidad, aunque él lo quiera definitivo) permite a Julián dirigir su energía intelectual (también efímeramente, aunque con apariencia de algo definitivo) al periodismo y la literatura, pese a que su novela *L'exil intérieur* no va a ser publicada finalmente. Además, la segunda novela sobre la que intenta trabajar parece estancada, ya que «no le encontraba el clima ni el lenguaje adecuados» (*MAD*: 461). Con respecto a los artículos periodísticos (de tema social o literario), en seguida lo asaltan escrúpulos morales o comerciales, relacionados con «la dignidad», sentimiento de compensación sobrevenido tras la temporada de juego en el casino: «¿Cómo aceptar que las ideas, transportadoras de mensajes a los prójimos, pudieran ser tratadas como mercancías, ¿no era intrínsecamente perversa la idea de vender *una idea*?» (*MAD*: 461). El sentimiento de «dignidad»²⁶³ (valor que surge exclusivamente en su relación con el casino y con la familia de los duques, no con relación a Silverio, a quien nunca duda en buscar para solicitarle préstamos) que embarga a Julián tras el cambio de vida lo sitúa, del mismo modo, en una dicotomía intelectual y moral:

El corazón le pedía no hablar mal de nadie. (...) ¿Cómo conseguir esto? ¿Cómo armonizar tal actitud con la crítica exigible a todo intelectual? (...) En un mundo lleno de hijos de puta, había que practicar la hipocresía del silencio para evitar pronunciarse (*MAD*: 462).

La aparente metamorfosis que se opera en la vida de Julián y Odile se proyecta asimismo sobre los aspectos erótico-amorosos de la pareja. El erotismo y la sexualidad —mermados durante mucho tiempo— se intensifican ahora, aunque a veces la razón de tal intensificación no se encuentre en el propio sentimiento amoroso en sí, o en la felicidad de una recuperación de lo que se creía perdido, sino en lo que de sustitución del juego (Julián) y de la actividad estupefaciente (Odile) representa (*MAD*: 463):

²⁶³ No podemos olvidar cierto tono irónico en el planteamiento narrativo de este concepto: la dignidad (sobrevvenida, producto de un intento de transformación mental o de la voluntad tras su dedicación al juego) de alguien que ha dilapidado cantidades importantes de dinero y que ha descuidado su vida personal.

El abrazo mutuo era más bien una tenaza, las piernas y brazos parecían querer quebrantar los huesos del otro. (...) Entre Odile y Julián no había habido ninguna explicación emotiva, ningún careo regeneracionista, de tal manera que éste no sabía cuál era el concepto de la dignidad de aquella. (...) Cuando Julián prensaba con su mano derecha el omoplato de Odile estaba suplantando el levantamiento de un naipe, de preferencia un nueve, y cuando Odile clavaba sus uñas remordidas sobre la cadera de Julián, lo que quería era sustituir (...) ese vaho de calor y aplacamiento que el pico le proporcionaba (*MAD*: 462-463).

Aunque, pasado ese regreso al estatus amoroso inicial, todo recupera con cierta prontitud la perspectiva conocida; la impronta psíquica que le ha dejado su adicción al juego es notable:

No tardaron en cansarse del atenazamiento bárbaro y sus cuerpos se dieron frente como diciendo ¿y ahora, qué? Se miraban y contemplaban un viejo recuerdo, pero ¿qué sentido tenía comunicarse sus conclusiones? (...) El cuerpo de Odile no tenía nada que ver con el que había visto en el *peep-show*. (...) Julián hubo de reconocer interiormente que era mucho mejor orgasmo un pleno del treinta y dos y caballos por mil (*MAD*: 463).

En la misma línea de metamorfosis de la conducta que se propone Julián, apoyándose en el concepto aludido de *dignidad* (y en este sentido la explicitación periódica del número de horas que lleva invertidas en la nueva etapa anticipa la violación del pacto establecido consigo mismo), rechaza en primera instancia el regalo de cien mil pesetas que le envía al domicilio Georgine, la hija de los condes, aunque después terminará haciendo una llamada para solicitarle la cantidad que rechazó a la puerta de su casa. La adicción al juego, no obstante, y pese a los esfuerzos de Julián, permanece latente después de las «¡Treinta horas ya!» (*MAD*: 472) de dignidad que consigue superar:

No se le iba de la cabeza que esa tarde, a las cinco, no podría ir a la Casa Grande porque la dignidad le exigía quedarse trabajando en la novela o escribiendo algún artículo. (...) Por el lado de la psique, era fundamental no dejar que penetrara la idea del casino que le asediaba proporcionándole la sensación de que se le escapaba lo más importante de aquella forma de vida (*MAD*: 469).

La imagen social de Julián, o al menos la imagen en el contexto de la sala de juego, se degrada decididamente una vez que abandona la casa de los condes. Ha transcurrido un

año, durante el cual la pérdida moral y la pérdida económica han sido continuas. Este hecho termina situándolo en el nivel más bajo de la sociedad del juego y, a la vez, en un estatus simbólico al que nunca ha pertenecido, el mismo del que procede Silverio, la menestralía o el obrerismo:

La imagen de Julián se alejaba como el horizonte de aquella otra que había mantenido durante más de un año: singular personaje adusto de economía desahogada. Ahora los jornaleros del casino sabían que era uno de los suyos. (...) Desgraciadamente, él había ingresado en el club del señor Soriano, Tomás Rodilla, doña María, el Gran Sordo y unas cuantas mujerucas que por allí pululaban a las que jamás prestó atención (*MAD*: 437).

La imagen de degradación afecta del mismo modo al trato y a las relaciones sociales en el contexto de la mesa de juego:

La primera novedad fue que todos empezaron a tutearle y a llamarle Julián; con frecuencia le gastaban bromas sobre su oficio de escritor, que soportaba estoicamente (...). En realidad el lumpen del casino era un grupo humano con las mismas desventuras que cualquier otro (*MAD*: 437).

Junto a todo esto, su presupuesto económico para la mesa pasa a ser el de un modesto proletario (y en esta situación de pobreza, la exigencia de la devolución del préstamo que le hizo al Duque no obtendrá resultado alguno [*MAD*: 440]): «Se marcó un razonable límite de ganancia-sueldo de diez mil pesetas» (*MAD*: 438). Y su actitud mental cambia en extremo con respecto a los momentos de gran competencia económica: Rozaba la mentalidad de cuando jugaba con fichas de cinco y veinticinco mil. Con cuarenta mil pesetas en el bolsillo se sentía el rey del mundo (*MAD*: 438).

La evolución (o involución) de Julián a partir de la pérdida extrema de dinero, pese a ser acreedor del préstamo de un millón de pesetas al Duque (que nunca recupera), lo conduce a un estado de angustia que raya en la depresión, «Eran demasiados elementos depresivos. Quiso emplear todas sus técnicas de dominio, pero, a pesar de su supuesta experiencia, una aspersion de angustia aguda pareció anegar su cuerpo» (*MAD*: 441), y a la asunción de realidades que evidencian la ruina económica total: «No le quedaba ni un céntimo en los bolsillos, así que tuvo que ir andando desde la plaza de España hasta su casa» (*MAD*: 441). Ruina que se refleja también en otras instancias, como la sentimental o

amorosa: «Pensó en hacer el amor con Odile, pero el cuerpo le pesaba tanto como el desánimo» (*MAD*: 441). La asunción de esa nueva situación lo mantiene (acaso irónicamente ante sí mismo) en una condescendencia estoica con respecto a tales circunstancias: «Julián sonrió al sentirse como un modesto empleado de carpetilla de plexiglás con la tarea por delante de cobrar recibos» (*MAD*: 442).

Por lo que respecta a Julián como novelista, su fracaso creativo (al margen de su éxito editorial en Francia) no deja lugar a dudas. En cambio, desconocemos la más mínima muestra de su novela *L'exile interieur*. Esto no obstante, se nos proporcionan algunos fragmentos de breves intentos narrativos, uno de los cuales está relacionado con la visita al *peep-show* en el que trabaja Odile muy temporalmente, y que Julián relata utilizando la técnica perspectivista (*MAD*: 448-451). El fragmento constituye un ejemplo de tentativa de narración, una especie de resonancia de lo que podría llegar a conformar una novela. Más allá de esto, todas las referencias a sus proyectos de escritura desvelan a un narrador incapaz, arrastrado a la inacción por su adicción ludópata.

En el penúltimo tramo de estigmatización por el juego que sufre Julián (*MAD*: 453-459), la actitud que ha desarrollado durante en su vida de jugador (y, particularmente, desde el momento en que se halla inmerso en la ruina económica) adquiere el dramatismo añadido de que la inversión procede del dinero prestado por Silverio y de que ha decidido marcharse con Odile a París, ya en posesión de los dos billetes de avión. La vivencia de la angustia y los sentimientos exacerbados (rabia, ira, gozo, sensaciones físicas) provocados por los azarosos e inestables movimientos del juego lo devuelven a estados de conciencia ya conocidos. El juego, en esa sesión definitiva, se implica con instancias morales y psicológicas del individuo de forma totalizadora; el *pathos* lúdico transforma el cronotopo en un ámbito de contienda personal:

Se encontraba tan sensible que los golpes de angustia le acompañaban en su peregrinación por las mesas, a veces se conmutaban por mareos, y entonces tenía que agarrarse a algo firme porque aquello se movía, y también había ciclos de gozo, cuando todo parecía evidente, simples conatos. Incluso apareció la rabia y, en esos momentos, apostaba lo contrario de lo razonable, justamente cuando lo razonable se estaba imponiendo. Una ira universal perseguía la fría destrucción, no era nada nuevo para Julián, no estaba jugando en pos de ninguna gloria, ni para recuperar pérdidas anteriores, jugaba para desertar de sí mismo, entontecerse, y no tardó en lograrlo (*MAD*: 453).

Desde el punto de vista mental, Julián es un hombre roto al cual nada puede hacerle mella en su camino hacia la destrucción: ni el ruego de un jugador habitual para que abandone el juego (*MAD*: 454), ni la misma consciencia de su miseria, que lo constriñe a invertir finalmente en apuestas baratas (*MAD*: 455). La imagen de la ruleta (símbolo de la rueda de la fortuna) lo asalta al llegar a casa como una prolongación del vértigo alucinatorio vivido en la sala de juego (*MAD*: 456): «Seguía girando la ruleta en los bordes de su cráneo, como una corona de diminutos cascabeles, sin estridencia pero a toda velocidad, ¡que alguien pare esa máquina!» (*MAD*: 456).

En este contexto de nuevas relaciones (que supone un aparente encuentro con la «dignidad»), Julián suspende toda vinculación con el casino y Odile, paralelamente, su vinculación con la droga y los espectáculos eróticos privados, pues «la dignidad impedía a Odile trabajar en ballets de revista o en clubs de dudosa nota» (*MAD*: 460). El abandono del casino de juego permite a Julián (en un principio) dirigir su energía intelectual al periodismo y la literatura, pese a que su novela *L'exil intérieur* no va a ser publicada finalmente. Además, la segunda novela sobre la que ha estado intentando trabajar parece estancada, pues «no le encontraba el clima ni el lenguaje adecuados» (*MAD*: 461). Con respecto a los artículos periodísticos que escribe Julián (de tema social o literario), en seguida lo asaltan escrúpulos morales o comerciales, relacionados con «la dignidad», sentimiento de compensación sobrevenido tras la temporada de juego en el casino: «¿Cómo aceptar que las ideas, transportadoras de mensajes a los prójimos, pudieran ser tratadas como mercancías, ¿no era intrínsecamente perversa la idea de vender *una idea*?» (*MAD*: 461).

En su última noche de juego Julián es solo un *jornalero* que invierte un dinero prestado. Su actitud es la misma que se ha ido consumando durante toda su vida de jugador, únicamente alterada por la falta de seguridad que le proporciona saberse con mucho dinero para invertir. Las pérdidas son continuas (*MAD*: 477) y la imagen de sí mismo se desajusta: «Se le ocurrió preguntarse qué imagen estaría presentando, ¿la del tenaz obrero del tapete, la del escritor en dificultades?» (*MAD*: 478). Y más aún ante la mirada de Georgine, que es quien le ha prestado la última cantidad para jugar: «Se sintió bicho susceptible de ser aplastado» (*MAD*: 478). O, como antítesis de las dificultades, se eleva a cierto nivel de animalización: «Tal vez se sentía más bien áspid ansioso de roedores» (*MAD*: 478).

En el postrer desbarre hacia «el fin de la noche», aparece la pérdida de la noción temporal (*MAD*: 480); pone en marcha «todos los recursos útiles» (*MAD*: 480) en la «gran

batalla» (*MAD*: 480). Sus últimos objetivos no se cumplen, pese a haberse mantenido con cierta dignidad en su «prestigio de jornalero» (*MAD*: 481), y la «conciencia del desastre» (481) se hace patente. El regreso se convierte para Julián en un breve *viaje al fin de la noche*. Así, al salir al exterior «se encontró, efectivamente, con las tinieblas» (*MAD*: 481); se siente «expulsado del paraíso» (*MAD*: 481). Ante tal situación solo le queda esperar el autobús —el coche lo «había vendido hacía unos meses para comprar fichas» (*MAD*: 482)— de regreso, y las reflexiones últimas: «La sensación de que todo se había acabado era aún indefinida: ¿qué era lo que tocaba a su fin, la vida, el juego, Odile, su forma de comportarse?» (*MAD*: 482).

En esta sucesión de actos y momentos postreros, comparece la figura de Odile a modo de presagio, en relación directa con la imagen de la niña hallada en el campo de la infancia placentina: «Odile emergió como un presunto ahogado sobre la línea de flotación de su ternura o como quiera que se llamase ese sentimiento que, sin embargo, no implicaba, debía insistir en ello, responsabilidad por su parte» (*MAD*: 483).

El entorno del resto de jugadores, en el autobús, corrobora el estado de ánimo de Julián y la situación de fracaso y de pérdida por la que atraviesa: «Los viajeros habían descendido pesadamente, no llevaban más equipaje que la derrota en los ojos enrojecidos por el humo y la adversidad» (*MAD*: 483). Situación que no le impide, siguiendo la estela imborrable de su adicción, pensar en pedir más dinero: «¿Y si intentara llamar por teléfono a alguien para pedirle dinero? ¿Silverio, su amigo el de la agencia de prensa, qué pobreza, quién más?» (*MAD*: 483).

El ambiente nocturno madrileño, tras el juego, se caracteriza en unas pocas líneas que entroncan con la mirada de Julián:

Le venía bien para moverse por entre aquel otro país, el de la noche, habitado de burgueses desplazados por las fiestas, juerguistas fundidos en el alcohol, chulos, drogotas, mirones, putas, vendedores de cosas, traficantes, pobre gente como él con mucha noche por delante, encerrados en su malla insaciable, interpretando la función de moverse dentro de ella como si fueran recaderos de la abeja reina (*MAD*: 484).

El contexto nocturno y de derrota del jugador sirve de marco anticipatorio de la muerte de Odile²⁶⁴, a la vez que empieza a cerrar el círculo estructural de la novela. Por

²⁶⁴ El subconsciente de Julián intuye la tragedia, en forma de presentimiento que indica la voz narrativa. En los momentos postreros antes de la entrada en su piso, piensa en la infancia como «el lugar propio del

una parte, las dos jóvenes drogadictas proyectan la figura de la bailarina; por otra, Odile es despositada en la cama y es colocada en la misma posición que la niña hallada en el campo placentino; de tal manera:

Un cuerpecillo colgado de una cuerda enganchada a la lámpara aún encendida; no se bamboleaba, no había corriente de aire, el cuerpecillo de Odile, qué pequeño, Dios, con los botines puestos, no se había hecho la coleta y el pelo estaba revuelto como si hubiera sufrido un infierno golpeándose la cabeza contra la pared, ni una sola mancha de sangre, pero ¿y aquella cara?, ¿quién le había pintado de morado la cara y retorcido los labios por los que se entreveía la lengua? (...) Odile reposaba en la cama del dormitorio, perfectamente dispuesta, con las manos cruzadas sobre el pecho (*MAD*: 492-493).]

Recordemos que, durante la aventura de los dos amigos en el campo placentino, el cadáver de la niña hallada muerta junto al agua aparece de forma similar al referido en la cita anterior, incluso según la exposición narrativa:

juego» en el que ser agresivo o enloquecer no sorprendía a nadie (es decir, en realidad lo que Julián desea es no ser responsable de sí mismo; ser un individuo al que poco se le puede exigir). Metafórica o simbólicamente, la voz narradora nos dice que el presentimiento se aferra a su cuello, del mismo modo que la muerte se aferra al cuello de Odile, que termina ahorcándose en el salón de su casa. La intuición del desastre trágico final aparece expresada abiertamente mediante sintagmas representativos: «El presentimiento se le colgó del cuello» (*MAD*: 491), que se repite dos veces: «El presentimiento, pues se había aferrado a su cuello (...); tuvo que acelerar el paso mientras la luminosidad de la mañana le urgía, como indicándole que el acontecimiento estaba precipitándose» (491). Pero, pese a este presentimiento, Julián está decidido a vivir en soledad, «abandonando a Odile y toda idea de hogar o «instalación» (491), es decir, una especie de «existencia exiliada de sí mismo» (*MAD*: 491). Paradoja (?): «Para ser nómada no hacía falta recorrer el mundo, bastaba con la voluntad de no estarse quieto» El presentimiento se hace más evidente cuando expresa (interiormente, mentalmente): «Tal vez la sombra de Odile se prolongaba sobre su cuello, le oprimía en exceso, era un collar de espinos» (*MAD*: 491). Julián piensa en la infancia «como lugar propio del juego». También, como esa época en la que el ser humano no es responsable en gran medida, de forma que «ambicionaba descender a esa etapa donde se podía ser agresivo sin sorprender a nadie, al mismo tiempo que enloquecer sin llamar la atención» (*MAD*: 491). Infancia y jitanjáfora, además. Nos revela su deseo de regresar a la infancia o de permanecer en esa edad, por la ausencia de responsabilidades (por tanto, él se siente culpable). El presentimiento de Julián lo hace correr y la voz narradora (o la corriente de conciencia de Julián) establece el símil entre los acontecimientos inevitables y los elementos del juego (la ruleta): «El presentimiento era cierto, la bola estaba a punto de caer sobre el número, o quizá lo había hecho ya tiempo atrás y habían parado la ruleta por respeto, la bola había caído sobre Odile, cómo si no, le había tocado a Odile, se pagaba treinta y cinco a uno» (*MAD*: 491). El juego de la ruleta sirve a la historia para establecer las relaciones pertinentes entre vida y destino (ruleta de juego es lo mismo que rueda de la fortuna, ambas imbricadas por su contigüidad pragmático-semántica). La muerte de Odile parece encerrar un sentido, no obstante, que proporciona Julián. Tal sentido está en relación con la infancia como una forma de exilio (exilio interior, como reza el título de su novela), por tanto solitario, autocomplaciente y solipsista; de tal manera que «Odile no tenía sitio en ese esquema de alteración. Él ya no podía más, cada cual se ahorcaba en su propia cuerda» (*MAD*: 491). La reiteración del nombre *Malambruno* adquiere así una razón de ser plena: Julián está interiormente (emocionalmente) anclado en la infancia, edad del juego (que luego proyectará enfermizamente durante toda su vida). La muerte de Odile, de algún modo extraña a ese ámbito de la infancia, lo libera y despeja el territorio amado y evocado para sí mismo. También la muerte de la niña placentina representa simbólicamente una figura de exclusión que, no obstante, estigmatiza las vidas de ambos amigos, especialmente la de Julián.

En cuidada posición, las manos cruzadas sobre el pecho igual que la efigie de una santa, y únicamente algo deshechos algunos bucles de su pelo rubio. Parecía expuesta en una urna. (...) Se descubría su boca una pizca torcida. (...) Llevaba sandalias blancas sin calcetines. (...) Y los labios eran azules, morados, otro color imposible. (...) No había heridas ni rastros de sangre, sólo dejadez en la suma de sus miembros (*MAD*: 34-35).

En definitiva, puede concluirse que la estructura circular de la narración (niña ahogada-muerte de Odile) queda vinculada al concepto de destino, o incluso al mito del eterno retorno, símbolos ya contenidos en el icono lúdico del juego de la ruleta.

4.1.4.8.1. Conclusiones.

Julián obedece, por tanto, al perfil del ludópata (De Diego, 2014: 107-111); aunque las implicaciones que esto conlleva deben ser situadas en el plano moral, en el de la conciencia del ser humano y, más allá, en un contexto generacional o social.

Empezando por lo primero, las directrices que sigue Julián permiten diagnosticarlo como individuo ludópata por varias razones: tiene problemas con el juego; alguna vez se ha sentido culpable por jugar (abandona el juego, acosado por su conciencia, por las grandes pérdidas, por el afán de restituirse a una vida intelectual, de escritor, por la situación de Odile); ha intentado dejar de jugar y no ha sido capaz; cuando ha perdido ha vuelto inmediatamente para *recuperar* lo perdido; ha pedido dinero para jugar y no lo ha devuelto (las deudas se le acumulan); solo piensa en jugar y no en las consecuencias negativas que le acarrea el juego; se muestra irritable, nervioso, aislado, encerrado en sí mismo; cada vez juega más, con más frecuencia, apostando más dinero y durante más tiempo (De Diego, 2014: 121-122).

Desde un punto de vista literario y trascendente, el juego puede ser entendido como metáfora del desencanto generacional, de cierto escapismo o de evasión de uno mismo, aunque sea una fórmula más de comienzos de los setenta (Buckley, 2000: 72-73), si bien es cierto que existe una «pre-transición» precisamente hacia esos años (Buckley, 2000: 71). En este sentido, José Carlos Mainer considera, del mismo modo, que «la transi-

ción comenzó antes de la muerte física del dictador y se extendió hasta más allá de la Constitución de 1978» (Mainer, 2004: 42). El mismo crítico, más allá de esto, establece que el desencanto y el tema de la identidad aparecen en la novela española entre 1970 y 1985, hasta desembocar en lo que él llama la *privatización de la literatura* (Mainer, 2004: 42). Por tanto, *MAD* se mantiene en la órbita de las novelas que proponen «el crepúsculo de los valores» (Mainer, 2004: 41) mediante el «intento de buscar el remoto parentesco que tiene la luz del corazón de los héroes con los rescoldos de un fuego primordial y semiextinguido, siempre a lo largo de los caminos inciertos» (Mainer, 2004: 41).

De otro lado, tal y como comenta Juan Ángel Juristo (1994: 57), el aspecto moral queda patente en función del tema de la alienación, que se une al del conocimiento en tanto en cuanto ahonda en los procesos psicológicos del jugador, que, en definitiva, deben entenderse como una búsqueda que «se dirige hacia un exterior vacío, en el cual las personas no cuentan» (Vázquez Rial, 1994: 64).

4.1.4.9. Silverio o la alienación ideológica.

Desde un punto de vista objetivo, Silverio representa al hombre preocupado por el pensamiento político: militante del Partido Comunista, fiel seguidor de sus consignas y «el hombre de la ética a rajatablas» (Pecellín Lancharro, 1994: 53). Procedente del mundo del proletariado, tal y como se descubre en el capítulo inicial de la novela, *Malambruno*, lugar donde se nos presenta su infancia y la relación con Julián Zúñiga, durante su juventud se entrega al activismo político en Madrid, repartiendo octavillas y asistiendo a las reuniones de una célula comunista. Su insatisfacción general –es decir, su sentimiento de *alienación*– y la lectura asidua y obsesiva (al modo que don Quijote leía libros de caballerías) de autores marxistas lo incitan a marcharse a París. Es allí donde inicia la escritura de lo que se convertirá en un ensayo ideológico de dimensiones absorbentes y poco adecuadas, al que dedica gran parte de sus años jóvenes. Este es el aspecto menos objetivo o racionalista del individuo, la creación de una obra casi infinita y proteica, que vive y escribe «con una intensidad mística» (Vázquez Rial, 1994: 64). La obra ensayística es, en realidad, una obra que simboliza su alienación con respecto a la realidad y, en sí misma, es una obra

alienadora por su extensión y porque es un texto que «está vedado al lector» (Vázquez Rial, 1994: 65), quien conoce solamente los títulos cambiantes que Silverio le va dando a su obra, títulos que, por otra parte, como señala Vázquez Rial, «alcanzan en su orden el cuadro de la evolución de la izquierda española en los años que separan la salida de Claudín y Semprún del Partido Comunista» (Vázquez Rial, 1994: 65). Analicemos, pues, cuáles son las claves de la mencionada alienación.

4.1.4.10. De Madrid a París.

En Madrid, antes de la llegada a París (hechos que conocemos por analepsis de la voz narradora), Silverio se ha dedicado al activismo político en el contexto de una célula comunista. Sus relaciones dentro de ese grupo no han pasado de ser estrictamente políticas, pese a que, tras la jornada, se analizaba la situación, «pero de una manera más relajada y personal, con incursiones en la vida de cada uno» (*MAD*: 61). El campo de acción es la Gran Vía madrileña²⁶⁵. El activismo de Silverio se acerca, quizás simbólicamente, a los grandes iconos u objetivos del capitalismo: «la Banca» (*MAD*: 61), «los Sindicatos falangistas» (*MAD*: 62), «las verjas del Ministerio del Ejército» (*MAD*: 62). El espacio por donde deambula adquiere, en consonancia con el riesgo o con una perspectiva subjetiva, tonos muy determinados que transmiten una idea de peligro o de oscuridad, que se concretará cuando Silverio pase una noche en los calabozos de la Dirección General de Seguridad, detenido precisamente por su activismo:

A partir de la red de San Luis la iluminación de la avenida iba disminuyendo, había menos tiendas y sus rótulos se ofrecían con más modestia. Luego entraba en el territorio de los grandes bancos donde reinaban sombras de estatuas y columnas ampulosas no exentas de misterio, algo raro que inspiraba una inconfesable confianza, pues (...) resultaba más perentorio liquidar todo lo que representaba el edificio de enfrente, el de los Sindicatos falangistas. (...) Más abajo venían las verjas del Ministerio del Ejército, tras una

²⁶⁵ La importancia de los espacios novelescos de la capital española en la novela, particularmente en los años de la transición y la democracia, es referida por el profesor Gutiérrez Carbajo en la antología *Madrid en la novela VI* (Gutiérrez Carbajo, 1997: 9-26), aunque no recoge el texto de Gabriel y Galán.

zona oscura de jardín, propia para la última confidencia (*MAD*: 61-62).

En este contexto actual de activismo, conocemos que Silverio es lector de Sartre, cuya obra *Los caminos de la libertad* configura una referencia ideológica, pese a que «Los textos anteriores del filósofo se hallaban eclipsados, no por desvalorización, sino porque en *Les chemins de la liberté* la exaltación le conducía a hechos concretos, no a hipótesis» (*MAD*: 62). Este detalle se vincula con el ensayo que muy pronto empezará a redactar, en el sentido de que sus ideas pertenecen al territorio de lo estrictamente teórico, no al de la acción²⁶⁶.

Gracias a la lectura de la obra sartriana, que promociona de algún modo entre sus compañeros activistas, intenta cierto acercamiento personal hacia su compañera Asun (*MAD*: 62), aunque sin éxito: «Durante muchos minutos dudaba, insinuaba aproximaciones, tanteaba con la mirada (...) Todo terminaba en un apretón de manos (*MAD*: 63). Se trata de la primera tentativa de Silverio de salir de su soledad (una soledad, también, alienadora), que será una constante hasta el momento en que inicia su relación con Odile, sustituyendo amorosa y sexualmente a Julián, mediante un pacto en el contexto de la amistad entre ambos. Y será *Los caminos de la libertad* la obra que, en definitiva, lo incita a abandonar Madrid, en gran parte a despecho de la negativa de Asun: Pasado mañana me voy a París. Me siento como Mathieu, el de los caminos de la libertad (*MAD*: 63).

En París, Silverio reside «próximo al cementerio de Montparnasse» (*MAD*: 63). La connotación de los edificios parisinos y del entorno en el que desarrollará su vida en seguida se oponen a la atmósfera opresora del Madrid franquista de sus escauceos en el activismo político (*MAD*: 61-62): «El 29 del bulevar Edgard Quinet (...) era un edificio esbelto, acristalado, de simétricos ventanales burocráticos, descollando en medio de las compactas construcciones decimonónicas del barrio» (*MAD*: 63). Silverio se encuentra en un entorno en consonancia –teóricamente–, con su mentalidad y sus inquietudes:

Junto a él, un cine de arte y ensayo con ciclos sobre Murnau o el primer Fritz Lang; una sala discreta y sofocante poblada a diario de un público juvenil tan sapiente que se consideraba ya de vuelta de la historia del cine (*MAD*: 63).

²⁶⁶ Las referencias a autores de pensamiento marxista serán abundantes: Lukács (*MAD*: 78), Plejanov (*MAD*: 155), etc. Hacia la mitad de la novela, Silverio reconocerá (mediante la voz narradora) que «él nunca fue un hombre de acción» (*MAD*: 197).

Pero, en rigor, su residencia no se encuentra exactamente allí, sino en un lugar que guarda armonía en cierto modo con su origen humilde: «Silverio vivía bastante más arriba, en una bocacalle lóbrega, dentro de una zona epigonal de un Raspail asediado por comercios populares, abigarramiento, casas de fachadas con chorretones y portales estrechos que dejaban ver inciertos patios de otro siglo» (*MAD*: 63-64).

El contexto urbano por el que discurre Silverio es interesante en la medida en que es compartido con su ídolo filosófico, Jean Paul Sartre, a quien ve habitualmente (*MAD*: 64), incluso a veces sacrificando horas de sueño después del trabajo (*MAD*: 65). Sartre constituye su primer anhelo intelectual, el primer referente con quien intenta establecer unas palabras: «Tenía tanto que decirle, informarle de la situación española, había sin duda muchos temas que podían ser objeto de contraste (...), incluso tenía pensadas una serie de objeciones a su pensamiento desde el punto de vista marxista» (*MAD*: 65).

En este sentido, se nos muestra la tendencia teórica, intelectual o ideológica (es decir, de hombre de pensamiento) de Silverio con respecto al filósofo francés, una conducta por lo demás iterativa a lo largo de toda la novela, en relación a otras figuras del PCE: «Pero sí ardía en deseos de hablar con él de la vida, de literatura, de sus viajes, de España; todo era finalmente ideología» (*MAD*: 65).

Pero, como antítesis del concepto idealizado que del filósofo francés alberga Silverio, un amigo le transmite otro concepto muy distinto, el de un intelectual adicto a los excitantes, el alcohol y otros excesos (*MAD*: 66), sin que sepamos de ningún juicio por parte de Silverio sobre esta nueva imagen sobrevenida. Más allá del carácter real de estos datos²⁶⁷ –muy conocidos, por otra parte (Uribe, 1997)–, la dimensión connotativa tampoco debe ser desechada: el mito sartriano es derribado y, a partir de ahí, la aventura intelectual o ideológica de Silverio se desarrolla hacia la tentativa en soledad de derribar antiguos conceptos del marxismo para instaurar otros nuevos o contribuir a un nuevo pensamiento.

²⁶⁷ URIBE, Germán (1997). «Los últimos días de Sartre: el infierno son los otros». *Espéculo*, nº 7, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/jpsartre.htm> (consultado el 30/08/2015).

4.1.4.11. Silverio en el contexto de la clase obrera.

En París, el trabajo de Silverio se nos muestra, en un primer momento, como principio alienador, según el concepto hegeliano²⁶⁸:

El trabajo en Les Halles era sumamente penoso para sus posibilidades físicas. A las once y media de la noche Silverio empezaba a descargar cajas de fruta de un camión transportándolas hasta la zona de depósito pocos metros más allá. Así hasta las cinco y media, momento en el que ya solo aspiraba a que el mundo desapareciera arrasado, llevándose todo (*MAD*: 68).

En este ámbito, Silverio hace un alto laboral y visita, con otros compañeros, el restaurante *Au pied de cochon*, un vasto establecimiento que le permite «contemplar a granel el Todo París, que ritualmente recalaba allí tras las fiestas o espectáculos» (*MAD*: 68). El contexto sirve a la voz narradora (es decir, la conciencia de Silverio) para exponernos detalles ideológicos vinculados al marxismo, lo cual será una constante en él:

Nunca hubo una sola pelea, lo que a juicio de los patronos venía a demostrar que la lucha de clases había llegado a un refinado grado de componenda. Los ricos admiraban en los recios trabajadores sus atributos físicos; los recios trabajadores se habían acostumbrado a aquella fauna de pingüinos y no se interesaban más que por el escote de las damas (*MAD*: 68).

Y de igual modo que en Madrid, toma contacto con células comunistas (en la residencia de uno de los miembros, Antonio Montero), actividad que le sirve de contrapeso al

²⁶⁸ La enajenación o alienación se propone en Hegel en función de los conceptos de «objeto, objetividad, objetivación/ separación, disociación, escisión, desgarramiento/ extrañamiento, enajenación, alienación» (Galcerán Huguet, 1985: 88). La vida laboral de Silverio en Les Halles se desarrolla narrativamente en función de la relación hegeliana y marxista *sujeto-objeto*, la cual concluye en el extrañamiento o la enajenación, y el dolor (Galcerán Huguet, 1985, 92), incluso un dolor físico, tal y como sucede con las cajas de conejos vivos que Silverio debe transportar (*MAD*: 79). La relación entre el individuo y el mundo, o entre el individuo y el medio, puede entenderse además como la contradicción entre estos dos términos y la imposibilidad de reconciliarlos. Galcerán lo explica desde un punto de vista filosófico: «La enajenación surge en el momento en que el Espíritu construye su mundo, pero precisamente porque éste es un mundo *objetivo* y no un mero producto de la imaginación, no surge como su propio reino, sino dividido en dos partes, internamente enlazadas pero distantes, es decir, descompuesto en un mundo objetivo que es el mundo de aquí, un mundo que se le escapa, que no puede reconocer ni controlar (...) y un mundo en el Más Allá, que siente como suyo pero que no puede alcanzar» (Galcerán Huguet, 1985: 93).

fatigante trabajo físico de en Les Halles: «Sobre todo al principio lo único mínimamente reconfortante eran las reuniones semanales de su célula. Se celebraban en casa de Antonio Montero, un exiliado de la guerra civil» (*MAD*: 69).

La casa de Antonio Montero, como cronotopo simbólico, abunda inicialmente en el imaginario político acorde con las convicciones de Silverio: «La puerta del piso de Antonio Montero daba paso franco a un inmenso retrato de Lenin en la pared del recibidor, lo cual presagiaba un mausoleo marxista-leninista en el resto de la casa» (*MAD*: 69). Pese a que su afición al ciclismo supere en iconos sus preocupaciones marxistas: «No era fácil deducir qué pesaba más en Montero, si su entidad ideológica o su afición al ciclismo, habida cuenta de la enorme cantidad de fotografías de los esforzados de la ruta» (*MAD*: 69).

Los asistentes se muestran de acuerdo «con la línea oficial, salvo alguna leve cuestión de matiz» (*MAD*: 70). En este ámbito, Silverio adopta un papel pasivo, pues «no quería significarse aún, (...) a la espera de encontrar un terreno más propicio» (*MAD*: 70). La casa de Montero es el lugar de reunión de importantes figuras del PCE, y se dan cita nombres como Federico Sánchez o Fernando Claudín. La figura de Jorge Semprún-Federico Sánchez se muestra como referencia deslumbrante inmediata para Silverio: «Lo encontré fascinante (por fin alguien a su altura) y sintió envidia de aquel aventurero tan bien dotado en todos los terrenos» (*MAD*: 70). Montero y el propio Federico Sánchez son, no obstante, motivo también de desavenencias, a raíz de la condición de reaccionario del ciclista Bahamontes, según el juicio de otro de los contertulios, un tal Alfredo García – dependiente de la librería *Le plaisir de lire* (*MAD*: 71)–, quien, con respecto al escritor comunista, responde a una pregunta formulada por Silverio: «–Me parece a mí que coquetea demasiado con los intelectuales de salón de aquí. En París las formas sociales acaban erosionando las más sólidas convicciones» (*MAD*: 71).

Alfredo García pone a Silverio al corriente de las circunstancias en las que se encuentra en la actualidad del momento el PCE (*MAD*: 71), lo cual le sirve de preaviso para sus posteriores formulaciones teóricas. En este sentido, la imagen simbólica (fragmentada, divergente, diversa) del PCE que ambos interpretan en una pintura es elocuente por lo que de efecto tiene en la conciencia de Silverio:

Se detuvieron ante el escaparate de la galería Slimobich donde se exhibía un cuadro de un tal Dessaut que representaba en primer plano a un pintor pintando el Pont Neuf,

y su cuadro representaba a un pintor pintando el Pont Neuf, en cuyo cuadro, ya ínfimo, había un pintor pintando el Pont Neuf.

–El Partido –dijo riendo Alfredo García.

–La dialéctica –añadió Silverio (*MAD*: 72).

Otra de las figuras que comparece durante los primeros momentos de contacto con París es Agustín García Calvo, quien «Ejercía de maestro, de paterfamilias, autoridad moral, represaliado del régimen, ácrata latinista cuyo lenguaje gozoso exhibía nuevos modos clásicos» (*MAD*: 73).

Pese a la importancia histórica o ideológica de estas figuras, y acaso por eso mismo, Silverio se muestra incapaz de tomar contacto humano con ellas, lo cual será también una constante en su forma de proceder; así, «Silverio se retiró hacia un rincón, frustrado consigo mismo porque la timidez le impedía enfrentarse a las palabras del magister. ¿Cómo entonces podría acercarse a Sartre?» (*MAD*: 73).

Es durante la visita a la tertulia de García Calvo cuando Silverio descubre la presencia de Julián. El acontecimiento sirve a la voz narradora (de nuevo, la conciencia de Silverio) para situarnos temporalmente en el discurso de las vidas de ambos, pues «Habían pasado quince años o más desde la historia de Los Canchos de Plasencia» (*MAD*: 73). Como elemento que cohesiona el acontecimiento vital, transcurrido ese tiempo, aparece la palabra quijotesca *Malambruno*, que participa en cierto modo de la jitanjáfora (como otros muchos nombres que aparecen en el *Quijote*). El re-conocimiento (es decir, la anagnórisis) recíproco entre los dos amigos de la infancia no se produce de forma inmediata; Silverio sí identifica a Julián entre los asistentes a la tertulia de García Calvo; no así Julián a Silverio. Para Silverio, el porte de Julián al caminar y la cierta indiferencia con que lo trata le hacen recordar aspectos del pasado:

Julián caminaba distendido, como si no llevara a nadie a su lado y esto era tan aparente que Silverio lo recibió como un insulto, un enfrentamiento de clase, exactamente lo mismo que se había producido con el niño déspota de la casa de la Puerta Berrozana o de San Antón, antes de que se hicieran amigos (*MAD*: 74).

Con esta anagnórisis *gramatical* o *lúdica* empieza y termina un ciclo en la vida de Silverio, tal y como afirma Gonzalo Hidalgo Bayal (1997: 173), unido definitivamente a su amigo de juegos infantiles. Desde otro punto de vista, la vida de Silverio queda someti-

da al concepto del azar, tan defendido por el mismo Gabriel y Galán (1990: 73-75). El azar y lo irracional parecen reunirse, a veces, en un mismo punto; en este caso lo trascendente de esta conexión desemboca en un terreno novelesco poco favorable vitalmente a sus protagonistas. Es decir, cabe preguntarse qué aporta cada uno de ellos al otro, más allá de una confluencia amorosa cuya principal figura (Odile) terminará autodestruyéndose.

4.1.4.12. La alienación laboral.

El concepto marxista de alienación, es decir, el que se establece a partir del hecho de que «En toda sociedad basada en la propiedad privada se observa que la autoobjetivación del hombre adopta la forma de autoalienación o autoenajenación, y este fenómeno se explica porque todo producto del trabajo del hombre se considera ajeno a este» (Copleston, 2012: VII-250-251) se incrementa cuando Silverio debe descargar cajas con conejos vivos: «Los conejos, (...) mordían los dedos con toda la violencia y rapidez de que eran capaces» (*MAD*: 79); o piltrafas de animales sacrificados: «La fetidez de aquellas carnosidades (...) producía unas emanaciones que lograban alterar los sentidos» (*MAD*: 79).

La convicción ideológica (y no solo teórica, como él mismo ha afirmado o creído desde las reuniones en casa de Antonio Montero) de Silverio, intenta materializarse en la persona de un compañero de trabajo, Basam Salim, a quien «se estaba trabajando ideológicamente» (*MAD*: 79), y lo hace en un ambiente muy determinado, en el local llamado *Au pied de cochon*, lugar de altos contrastes sociales: «El contraste de clases de aquel lugar podía ser un buen revulsivo, complementario a sus alegatos teóricos» (*MAD*: 79). El ámbito para intentar el proselitismo –incluso a un nivel ínfimo– es idóneo y la decantación ideológica y ponderativa no deja lugar a dudas, no obstante, el intento de Silverio no parece obtener resultados positivos:

En este campo de instrucción Silverio trataba de explicarle la lucha de clases. Le habló de Julián Grimáu, del acto de la Mutualité al que había asistido; fue un poco incoherente en su discurso: la dimensión profunda del héroe inocente sacrificado, la grandeza de

un Partido de mártires, gigantes sin saberlo, como Simón Sánchez Montero, Romero Marín, El Tanque... (*MAD*: 80).

Víctima de su idea de desarrollo político, meramente teórico²⁶⁹, la acción dialéctica sobre su compañero es un fracaso, pues el fantasma del capitalismo es más poderoso que las palabras de Silverio:

Pero Basam Salim no era sensible a tales disquisiciones, sólo miraba y miraba en derredor a los ricos del Au pied de cochon y su único comentario se refirió a la envidia que sentía. Silverio encontró que, en efecto, Basam se encontraba en un estadio excesivamente primario en el que sus dentelladas ideológicas no hacían la más mínima mella (*MAD*: 80).

Tras un breve encuentro con Isabel, hija de Antonio Montero, que va acompañada de una tal Margot, Silverio vuelve a la fábrica y se presentan los primeros síntomas de tuberculosis (*MAD*: 81-82). Isabel le ha llamado la atención y Silverio ha fingido no conocerla delante de su compañero Basam Salim, lo cual lo lleva a reprocharse a sí mismo tal actitud en un gesto interior de autocensura moral: «Quizá resultó ridícula tanta prudencia. Estaban en Francia, no en la clandestinidad española» (*MAD*: 80).

Después, ha hablado a Isabel un fugacísimo instante al oído y le ha dicho que la llamará. La escena pone de manifiesto ciertas sutilezas relacionadas con la mentalidad francesa, o al menos con las formas sociales dentro de un país libre, pero aún con resonancias de antaño, que provocan la risa burlesca en Isabel: «Bernard Martin, el jefe, el educado en lo pútrido, se había acercado al grupo y se inclinó ante las mujeres con una parsimonia que hizo estallar en carcajadas a Isabel» (*MAD*: 81).

La escena del restaurante adquiere relevancia en la medida en que nos presenta a un Silverio preocupado por encontrar una mujer, pero también por su papel como individuo en sociedad y por la percepción de esa sociedad en tanto que forma de alienación. Las sutilezas narrativas van haciendo comparecer la conciencia de un individuo cuyo foco de atención está dirigido por su ideología política en la clandestinidad, pues «No estaba dispuesto a someterse a la costosa dictadura de la tintorería» (*MAD*: 82-83). Pero también esa voz narradora nos aporta la imagen de un hombre quizás también alienado por su soledad

²⁶⁹ La unidad de pensamiento y acción que defiende Marx (Copleston, 2012: VII-234) solo se efectúa en parte en Silverio, pues abandona la acción en favor del desarrollo teórico de una idea de renovación ideológica comunista, que representa su ensayo.

y por su torpeza en el modo en que debe abordar al mundo; además de por la enfermedad incipiente como símbolo de debilidad humana ante la hostilidad del siglo:

¿Y qué podía esperar de Isabel? Siempre serás un pardillo, se dijo, porque acababa de percatarse en ese momento de que la amiga de Isabel tenía todas las trazas de ser lesbiana. ¿Lo sería también ella? ¿Cómo pensar tal de una muchacha que gozaba provocando a los hombres? Se sintió repentinamente débil, defraudado por la sociedad y con una impresión de convalecencia que se arrastraba por todo su cuerpo, hasta las piernas (*MAD*: 83).

La imagen transmitida por la hija de Antonio Montero se contradice, desde el punto de vista de Silverio, con la imagen del Partido (*MAD*: 83). En este sentido Isabel (de «conducta procaz» [*MAD*: 83]) representa –contradictoriamente– la indiscreción frente al estatus de clandestinidad en que se hallan todos los componentes de la célula, incluido él mismo. Por tanto, una de las constantes de la vida de Silverio, hasta el momento en que empieza a convivir con Odile, será su soledad, muy notable pese a relacionarse dentro del ámbito de la célula comunista. Y en este sentido la oposición del ambiente de la dictadura española con respecto al de Francia es bien visible desde el punto de vista histórico²⁷⁰:

«En el Partido nadie se siente solo», le había dicho en más de una ocasión Luis Mateo, un médico que fue quien le introdujo en su día, años atrás. La clandestinidad y el riesgo producían no solo camaradas sino auténticos amigos. Pero como en Francia la clandestinidad era casi nula y no podía hablarse de peligro, las relaciones se hacían tan febles como la actividad, sobre todo en la célula de intelectuales donde a veces había que echarle mucha imaginación para no caer en el tedio contrarrevolucionario (*MAD*: 83).

Las intenciones teórico-marxistas de Silverio no encuentran terreno abonado en medio de los miembros de la célula; tampoco su desarrollo en sociedad como individuo; y no solo por no ser el contexto político francés el más apropiado, sino porque precisamente esos componentes son, en el fondo, representantes románticos de un pasado; al menos así parece deducirse de los pensamientos de Silverio:

En los viejos exiliados se trataba más bien de mantener viva la llama del recuerdo,

²⁷⁰ La oposición de ambientes se pone de relieve asimismo desde el momento en que regresan a Madrid los tres amigos, Julián, Silverio y Odile, particularmente en el bar de carretera en el que paran a descansar.

no dejar adormecerse la sensación de que habían sido expulsados del paraíso, ahora lleno de malvas. Pero nada personal los unía una vez terminada la reunión o asistido a algún acto o manifestación (*MAD*: 83).

Contradictoriamente, y fiel a su tendencia al pensamiento y no a la acción, los desvelos marxistas de Silverio no adoptan un modo de proceder verdaderamente comprometido cuando encuentran circunstancias para ello; así sucede, por ejemplo, con las planchadoras de la tintorería, lugar al parecer insalubre por los humos y los vapores, y sobre el cual Silverio lanza mentalmente su crítica; aunque la acción real no llega a producirse²⁷¹. Es la primera muestra de Silverio de que se trata, en realidad, de un individuo más preocupado por la teoría que por la acción²⁷², acaso por su timidez, acaso por una íntima convicción con respecto a la validez de los procedimientos dialécticos; y en este sentido la conclusión es expeditiva:

Sintió deseos de entrar y entablar con el dueño o la dueña un combate dialéctico sobre las condiciones de trabajo, pero era demasiado pusilánime. Marx hubiera entrado. Y Don Quijote. Si las palabras tuvieran poder de convicción como en épocas pasadas, ¿el propietario de la tintorería, persuadido por el discurso de Silverio o el de Marx, habría alterado las condiciones laborales de sus operarias? Las palabras estaban de capa caída. Hacía tiempo que la verdad había dejado de ser verbo. Por esas y otras consideraciones Silverio se resistió a traspasar la puerta del comercio y prosiguió su marcha con el sabor amargo de la impotencia (*MAD*: 84).

²⁷¹ Más adelante Silverio formulará una idea significativa con respecto a la acción: «—Qué idea tan delirante la de no avanzar. ¿Cómo seré cuando pase a lo que yo llamo «la acción», es decir, al contacto con los demás?» (*MAD*: 86).

²⁷² Tras salir del sanatorio Silverio reflexiona sobre sus procedimientos vitales, su aislamiento y su entrega a la lectura y a la teoría marxista. Reconoce que «su voracidad lectora le había proporcionado más información que preparación dialéctica y no se podía andar por el mundo a golpe de cita o de remisión bibliográfica. Se sentía sumamente desgraciado por esta desventaja. Resultaba que todo su inmenso trabajo formativo no le ayudaba a vivir mejor ni a obtener más cariño de los demás» (*MAD*: 145). De otra parte, consciente de su soledad, busca en su relación con los miembros del PCE «una especie de *pandilla*, como en los tiempos adolescente» (*MAD*: 145), siguiendo, por lo demás, las recomendaciones de Lenin (*MAD*: 146). En el intento de aliviar la soledad, la velada de Nochevieja en casa de Julián y Odile (*MAD*: 154-169) instituirá el primer paso del triángulo amoroso. Pero, antes de esto, la soledad de Silverio sirve de burla entre sus compañeros de la librería, quienes le regalan un bolígrafo que ostenta una pantalla en la cual aparece una mujer desnuda (*MAD*: 147). La soledad es una circunstancia obvia incluso para quienes conforman su entorno: «¿Sabes lo que admiro en ti, Silverio? (...) Admiro la fortaleza de tu carácter, tu asunción de la soledad» (*MAD*: 149). Circunstancia que para Silverio no deja de convertirse, también, en ironía: «Lo que Alfredo no podía sospechar era que en ese momento se sentía íntimamente acompañado por la mujer del bolígrafo» (*MAD*: 149). Y tanto es así que terminará masturbándose mediante la estimulación visual de la mujer del bolígrafo, paradójicamente en una sala X (*MAD*: 151).

Tras esta tentativa, Silverio vuelve al portal de Julián y le deja una nota escrita con la palabra *Malambruno*. El término lúdico contradice en apariencia lo que inmediatamente antes ha pensado con respecto a las palabras; pero él mismo da la posible respuesta: «Se quedó muy tranquilo después de haberse desembarazado de aquel mensaje que, tal como estaban las cosas, ignoraba si obedecía al mundo real o a su propio mundo, supuesto que ambos podían no coincidir» (*MAD*: 85). En efecto, se aprecia aquí la disociación entre la vivencia de lo real y lo imaginativo. La palabra *Malambruno* representa la clave que une el mundo de la infancia de ambos amigos con el mundo actual; así, es una palabra mediante la cual se vence, además, el paso del tiempo. Más aún, es la palabra que lo mantiene anclado en la infancia y en el mundo de la imaginación por antonomasia.

Silverio es, en definitiva, un ser en gran parte alienado, por su soledad, por su incapacidad para trascender sus ideas y llevarlas a un terreno pragmático y, sobre todo, porque va a iniciar una obra (sin lectores) que lo absorberá y que terminará destruyendo, llevado por el carácter acaso irreal, poco pragmático, de su empresa ensayística.

4.1.4.13. La librería *Le plaisir de lire*.

Otro de los elementos del plano ideológico de Silverio lo constituye la librería *Le plaisir de lire*, una librería, «por encima de todo, de izquierdas» (*MAD*: 86). Este espacio narrativo está muy caracterizado en cuanto a su contenido:

Las últimas aportaciones marxistas, sobre todo si comportaban un punto de heterodoxia, se convertían en protagonistas inmediatas de las diversas secciones. Las divagaciones sobre la revolución, los movimientos de liberación nacional, racial y sexual, el anti-autoritarismo en la educación, el antiimperialismo y el tercermundismo eran los temas que más metros de estantería ocupaban (*MAD*: 86).

Y por ello la librería se nos presenta como un ámbito perfectamente identificado con la mentalidad y los intereses de Silverio, un a modo de *locus amoenus* intelectual: «Para Silverio aquel local era un poco su hogar intelectual. Removiendo entre sus estantes bien iluminados, multicolores, se encontraba protegido, lleno de incitaciones y estímulos,

con su ambición recién nacida cada vez» (*MAD*: 86). La librería supone, ciertamente, un gran estímulo para el desarrollo de las veleidades ensayísticas y neo-marxistas de Silverio. Este espacio se convierte en una especie de *templo* que termina provocando en el joven su particular adicción; al mismo tiempo, es la fuente de una gran excitación intelectual que lo va a dirigir hacia la redacción de su ensayo casi infinito:

Cada vez sus reflexiones le exigían más lecturas, pero el tiempo no le daba de sí, lo que se traducía en lecturas más rápidas y casi convulsivas. Tal voracidad le provocaba estados de tensión que le impedían dormir bien el poco tiempo que disponía para ello. Se lamentaba de no poder hacer fichas bibliográficas, pero vivía en esa fase urgente del que estima como más perentorio la acumulación, llenar huecos, conseguir un entramado aunque no fuera profundo (*MAD*: 86-87).

Y es en la librería donde tiene lugar el origen el origen (la estimulación intelectual) de su ensayo, cuyo leitmotiv lo configura el intento de renovación ideológica del PCE. El primer motivo de tal tentativa lo recibe Silverio a partir de la lectura de dos artículos de la revista *Realidad* adquirida en *Le plaisir de lire*, en la cual lee artículos de Claudín y Federico Sánchez: «Silverio los leyó y se quedó perplejo, pues no apreciaba en ellos nada novedoso ni digno de ser especialmente destacado» (*MAD*: 87). El artículo de Claudín va a empezar a situar a Silverio en el inicio de la renovación teórica, aunque el carácter paródico o absurdo de su ensayo no se descubre hasta más adelante. Desde un punto de vista teórico, el artículo de Claudín no contiene para Silverio «carga subversiva» alguna (*MAD*: 87). El pensamiento marxista y sus elementos son constante objeto de elucubraciones y desvelos a partir de la idea del *hombre nuevo* (*MAD*: 88-89).

4.1.4.14. El ensayo.

Los primeros párrafos de su ensayo coinciden con la extinción de la célula de intelectuales en casa de Antonio Montero y a la creación de otra nueva: «Quería fijar sus posiciones en torno al «izquierdismo» y al «reformismo», términos que no tardarían en ser considerados fundamentales. Había escrito ya unos cuantos folios a los que no concedió

más valor que el de un esbozo» (*MAD*: 91). El ensayo, ya desde los inicios, empieza a convertirse en un laberinto libresco, una especie de parodia intelectual sobre la cultura, el pensamiento o la política; así, la redacción le va sugiriendo nuevos rumbos que Silverio intenta trazar mediante nuevas lecturas, «que a su vez planteaban sugerencias, estímulos, vías conducentes a otras lecturas y así llegaría a temer que todos los libros de *Le plaisir de lire* se le vinieran encima» (*MAD*: 92). Las primeras aportaciones escritas sobre el reformismo enseguida van a intentar ser planteadas o transmitidas inmediatamente a miembros de la nueva célula; por tanto, la preocupación de Silverio será encontrar un lector adecuado, pese a que desconfíe del carácter *intelectual* del grupúsculo: «¿Habrá alguien en la célula de «intelectuales» capaz de seguir la línea de su trabajo? ¿Valdría la pena ofrecer a aquella gente su texto como objeto de discusión?» (*MAD*: 92).

En esta nueva célula comparecen algunos detalles que interesan a Silverio para la acción política, al menos en su planteamiento teórico, que es lo que en rigor defiende: incursión en la universidad (Nanterre) y el intento de agitar a la población estudiantil, pese a que «los estudiantes estaban escasamente dotados para la agitación política y sólo pensaban en los títulos académicos» (94). Además, la nueva célula sirve de contacto definitivo y declarado con Julián.

La presencia de Julián suscita asimismo comentarios con respecto a su novela, por parte de algún miembro de la reunión, en el sentido de su filiación literaria: «Pero ¿se puede ser rojo y no escribir en plan realista como Sholojov?» (*MAD*: 94). Además, y tras esta reunión, Silverio declara la intención de leer la novela de Julián. El comentario es significativo por cuanto que Silverio nunca leerá el texto, de la misma forma que Julián tampoco leerá el ensayo de Silverio. El hecho no deja de ser paródico y paradójico, y su sentido quizás deba hallarse en la influencia de la amistad infantil de ambos como antítesis de una serie de aspectos que atañen a lo personal en los dos protagonistas: el tiempo compartido en los juegos, el sentido de la independencia, la pertenencia inicial a clases sociales distintas.

Acaso la permanente promesa (nunca cumplida) de lectura recíproca de los textos deba ser entendida, en el fondo, como un juego infantil, reminiscencia del espíritu de la infancia siempre presente en ellos mediante la expresión del vocablo *Malabruno* en diversos momentos de sus trayectorias narrativas y vitales. Y uno de esos momentos fundamentales es la entrega a Silverio de un paquete que contiene un ejemplar de la novela *L'exile intérieur*, en una de cuyas primeras páginas aparece el mencionado vocablo cervantino,

con lo cual la anagnórisis Julián-Silverio concluye completamente, pues tal regalo es la respuesta de Julián a la tarjeta que le había dejado Silverio días antes con el mismo emblema léxico. No obstante, la palabra *Malambruno* se presenta para Silverio como sospechosa, en el fondo; y, del mismo modo, la presencia de Julián de nuevo en su vida le suscita reticencias; así, el ejemplar de la novela de Julián despierta en Silverio un vivísimo interés, que muere en seguida:

Unas horas antes se había precipitado sobre el libro devorándolo con fruición. Ahora, sin embargo, lo veía allí con su cubierta satinada, sus letras sobresalientes y algo le detenía. (...) Y luego estaba ese *malambruno* que no quería volver a mirar. Porque, ¿cómo entenderlo: como un insulto, una revelación o un reconocimiento? ¿No había dado por zanjado ya este asunto de Julián? (*MAD*: 98).

El eco de la infancia, a partir del recuerdo de la palabra emblemática *Malambruno*, abre para Silverio instantes nostálgicos poco agradables y adversos, hasta terminar –por el efecto del alcohol– en el pensamiento automático o subconsciente:

De repente amenazaba con venírsele encima toda la emoción de su infancia y no eran aquellas las mejores circunstancias. (...) Miraba y estaba comiendo moras en Los Canchos de Plasencia, a eso quizá se refería Julián en su libro, cuerpos sin sustancia en los que se suprime el fantasma y entonces la memoria, suelta, se pasea por las habitaciones vacías, no permitiendo que sus reflejos se traduzcan en nuevos espectros, fallando en lo real oculto, lo más parecido a un rizoma, esas probables ideas horizontales que yacen y se extienden, en bella contextura, hasta la constitución de un mapa, nuestro mapa, jugando con las líneas, calcándolas, se alargan, te desterritorializas, te balanceas en las líneas, qué bella tarde, mi capitán, para colgarse de una línea recta (*MAD*: 98).

Las tentativas de Silverio de que su ensayo sea leído y aprobado por miembros del PCE resultan estériles desde el primer momento, lo que incrementa el sentimiento de soledad. Tal ocurre con el personaje de Cándido (de la nueva célula), que devuelve el manuscrito, argumentando que «En la dirección estaban todos sumamente ocupados y el ensayo era demasiado largo, pero quizás algún día se lo pedirían para *Nuestra Bandera* (*MAD*: 120). Esa falta de éxito en busca de lectores y el sentimiento de soledad de Silverio se acrecienta aún más con los primeros síntomas de la tuberculosis. Estas dos circunstancias se unen ambiguamente en determinado momento, tras esta reunión en que Cándido le ha

devuelto el manuscrito:

Pero la tos seguía martilleándole la cabeza, con la sensación áspera de que se le abrían agujeros en los pulmones. Lo peor era su desvalimiento, la carencia de alguien a quien comentárselo; en ello se diferenciaba de los demás, Julián, Alfredo García, Cándido o Víctor. Él estaba solo, íntegramente solo, y la solución provenía de Moscú (*MAD*: 120).

En pleno proceso tuberculoso, los pensamientos de Silverio empiezan a fijarse obsesivamente con respecto a la recepción de su obra en el ámbito del PCE (*MAD*: 120); no obstante, las ideas de Silverio con respecto a las estructuras del PCE son de una honda desconfianza, y tal vez por ello se incrementa su fe en su propia obra, paralelamente a los síntomas de su enfermedad, como si esta ampliara su conciencia. Cree en su obra como origen de la renovación de miras políticas e ideológicas y, en este sentido, no deja de latir en ello cierta ponderación del ego: «Nunca había escuchado cosas como las que proponía. Hasta el punto de que cualquier problema o grupo de problemas que pudiera presentarse tenía muchas posibilidades de verse iluminado por sus exposiciones. Y, sin embargo, no se percataban de ello» (*MAD*: 121).

Este contexto reflexivo lo conduce a la posibilidad –nuevamente– de la acción; aunque nunca trascenderá hasta ese nivel y permanecerá en la duda leninista, puesto que «llegó a la conclusión de que su militancia requería pasar a la acción, incluso a la acción extrema» (*MAD*: 121). Como respuesta a la inviabilidad de la lectura de su obra en el ámbito de las células del PCE, Silverio se lanza –tal y como se expone en la cita de arriba– a la búsqueda de receptores en la propia Unión Soviética (*MAD*: 121). No obstante, la intención de Silverio parece vincularse, más que a una renovación profunda en el PCE, a su propia autoestima, a su propio ego, tal y como se ha comentado:

En cualquier caso era consciente de que se estaba engendrando en él un afán de revancha; no que quisiera despegarse del Partido ni renegar de sus convicciones, imagen ésta que le produjo un estremecimiento, sino todo lo contrario, se trataba de realizar algo excepcional que demostrase quién era él, que le reivindicase ante los ojos ciegos de la dirección obligándolos a reconocer que se habían equivocado. No era una actitud contra el PCE, sólo deseaba darle una lección a algunos compañeros (*MAD*: 121).

4.1.4.15. Desalienación y libros.

Le plaisir de lire es una librería de izquierdas, regentada por un antiguo anarquista, monsieur Martin. Este espacio contextualiza los intereses intelectuales de Silverio. Cuando cambia su trabajo de Les Halles por el de dependiente de esta librería, Silverio comienza el proceso de desalienación²⁷³, pues «Iba a pasar, al fin, del sector de las fuerzas del trabajo al de las fuerzas de la cultura» (*MAD*: 99). La relación con los libros va a permitir el impulso de su ensayo, pues lo alejarán de un ambiente con el que no se identifica, desde el punto de vista del activismo político, particularmente debido a su timidez, según nos expone la voz narrativa. Esa timidez²⁷⁴ es la misma que había impedido actuar ante las planchadoras, y la que lo mantiene anclado en su soledad (*MAD*: 99). Por tanto, la librería supone que se rodee de «libros y de personas de su mismo talante» (*MAD*: 99); de hecho va a ser colocado al frente de «La sección de pensamiento marxista, un cajón de sastre cuyos límites no estaban claros» (*MAD*: 99). El espacio de la librería es contemplado inmediatamente como un universo (*MAD*: 100).

En este contexto, Silverio se compara intelectualmente con Julián, quizás no tanto por el hecho de haber publicado una novela sino por el influjo socio-cultural que puede ejercer a partir de su éxito editorial. Hasta este momento, Silverio se siente al margen de la corriente intelectual en la que desearía desenvolverse. Sus pensamientos lo hacen dudar de la eficacia de su compromiso personal con el comunismo y, por supuesto, de la validez y alcance de su ensayo *Reflexiones sobre el izquierdismo y el reformismo* (título primigenio del ensayo proteico, que también irá transformándose en el propio título), además de sus

²⁷³ «La desalienación significa la vuelta del hombre, que está volcado fuera de sí mismo, a su propia existencia real. No es el regreso al punto de partida originario, ni a una Edad de Oro, paraíso perdido o estado adámico de perfección humana (...). La desalienación es una negación abstracta de la alienación, pues frente a un permanecer fuera de nosotros mismos que nos destruye, aparece una interioridad que puede salvarnos» (Gurméndez, 1989: 197). Este regreso o «vuelta del hombre» en realidad es solo aparente, o se produce dentro de otro proceso de *alienación*, que es la escritura de su ensayo, que terminará destruido por el fuego.

²⁷⁴ Además, Silverio culpa a este rasgo de su carácter de ser «un factor importante en la creación y desarrollo de la sociedad en clases» (99). Este pensamiento está relacionado con el universo intelectual de Silverio, que tiende a sopesar y criticar cualquier acontecimiento o aspecto vital desde un punto de vista estrictamente marxista o en oposición al capitalismo. Este rasgo distintivo se repite en diferentes instancias a lo largo de la novela.

hábitos personales, como el de dormir excesivamente (*MAD*: 103); pensamientos que tienen lugar simultáneamente a los primeros síntomas de la tuberculosis²⁷⁵ y que lo llevan a reflexionar sobre el concepto deleuziano y artaudiano del *cuerpo sin órganos* (*MAD*: 103). Y es precisamente con este concepto de fondo como ambos amigos comparten por primera vez un espacio común por varias horas, después de veinte años sin verse. Pero lo más interesante de la celebración es la explicitación de la teoría del *CsO*, o *cuerpo sin órganos*, cuyo principal exponente teórico es Gilles Deleuze, presente entre los octogenarios que reciben a Silverio, Julián y Odile (*MAD*: 110-111).

La representación teatral en la casa de la compañera de Silverio se trata de una versión del teatro de la crueldad, cuyo creador fue Antonin Artaud. En *El suicidado por la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de dios*, Artaud titula precisamente «El teatro de la crueldad» la sección cuarta de esta edición, cuyos primeros versos aluden directamente al concepto del *cuerpo sin órganos*: «El cuerpo es el cuerpo/ está solo/ y no necesita órganos,/ jamás el cuerpo es un organismo,/ los organismos son los enemigos del cuerpo,/ las cosas que se hacen suceden por sí solas,/ sin el concurso de ningún órgano, /todo órgano es parásito,/ encubre una función parasitaria/ destinada a dar vida a un ser/ que no debería existir». El texto representa —es evidente— un manifiesto nihilista y de negación del plano corporal, en el cual el escritor francés establece algunos versos más abajo: «La realidad aún no está construida porque los verdaderos órganos del cuerpo humano no han sido compuestos y colocados.// El teatro de la crueldad ha sido creado para terminar esta colocación y para emprender, mediante una nueva danza del cuerpo del hombre, un destrozamiento de ese mundo de microbios que no es más que nada coagulada.// El teatro de la crueldad pretende emparejar en la danza a los párpados con los codos, las rótulas, los fémures y los de los de los pies,/ y que sea visible (Artaud, 1977: 277-278).

El teatro de la crueldad, si bien relacionado —por su impulso rupturista— con el *happening* y el teatro pánico de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, representa valores muy contrarios a esos movimientos. Si el movimiento pánico se propone como una expresión artística que defiende la locura controlada como supervivencia ante una sociedad (la posmoderna) en crisis y la mezcla de contrarios (amor-odio, trage-

²⁷⁵ La tuberculosis actúa sobre Silverio a modo de catarsis (*MAD*: 141-143), como si fuera el resultado de una intervención quirúrgico-filosófica, en virtud de los conceptos artaudianos. Catarsis y, al mismo tiempo, establecimiento de un orden nuevo conforme a la percepción del tiempo y a la valoración del propio cuerpo: «Nada podía ser lo mismo que antes. Un cuerpo amenazado es un cuerpo en que los órganos están de más y es preciso deshacerse poco a poco de ellos en un proceso interminable» (*MAD*: 142).

dia-comedia, mal gusto y refinamiento estético, lo sacrílego y lo sagrado, etc.), el teatro de la crueldad (creado en contra del teatro psicológico) es el teatro de la destrucción, la revolución y la violencia (Fernández Santos, 1968). De manera que la representación teatral a la que asisten Julián, Silverio y Odile debe entenderse en consonancia con el espíritu contestatario del grupo de los tres amigos, particularmente con el de Silverio, aunque los tres sean sorprendidos por el contenido y la puesta en escena de la pieza. El espíritu nihilista y transgresor del teatro de la crueldad simboliza hiperbólicamente el mundo hostil o el ambiente inarmónico por el que cruzan los protagonistas de *MAD* y preanuncia el final trágico de la vida de la figura femenina, cuyo cuerpo es también agredido por el consumo de estupefacientes y el alcohol.

4.1.4.16. La enfermedad de Silverio.

La enfermedad de Silverio puede ser vinculada al origen del personaje como estado de ánimo del autor. En este sentido, Rafael Azuar habla de que «La enfermedad, en el romántico, suele adoptar la forma de una renuncia» (Azuar, 1987: 47). Siguiendo este razonamiento, se abren dos posibilidades: una estructural, la otra biográfica. En cuanto a la primera, la hostilidad en la que se sume Silverio (soledad, carencia de interlocutor para su ensayo) puede establecerse como el origen de la tuberculosis; la enfermedad sería una respuesta psicosomática a un estado vivencial determinado. Con respecto a la segunda posibilidad, debemos recurrir, de nuevo, a la idea declarada por José Antonio Gabriel y Galán sobre el carácter autobiográfico de toda obra literaria. En este sentido, puede ser defendida la idea de que el linfoma que padeció el autor durante los últimos años de su vida (a partir de 1981, aproximadamente, hasta 1993) es reflejado en cierta forma en la tuberculosis que padece Silverio. De tal forma, y volviendo al estudio de Rafael Azuar, concluiríamos lo siguiente:

Creo que, en efecto, un continuado estado especial, un prolongado sentimiento en la vida de un hombre, pueden dar lugar a que este intente dar expresión a ese peculiar estado de su alma en un personaje creado a su imagen y semejanza (Azuar, 1987: 48).

Pero, pese a la limitación a que lo somete la enfermedad, en el contexto del sanatorio, Silverio no pierde la perspectiva política y sus relaciones con otros ingresados están siempre vinculadas con simpatizantes o correligionarios, o bien con lo que suena a antifascismo o a consecuencias del fascismo. Así, por una parte la voz narradora refiere la muerte de un muchacho judío: «Aún no había podido dominar la impresión que le produjo la muerte de Benjamín, un muchacho judío tímido y agradable» (*MAD*: 125). Del mismo modo, Gros, su compañero de sanatorio, también tiene un pasado izquierdista:

Su compañero mostraba su desánimo permanente en la forma de andar, en el encogimiento de hombros, las manos en los bolsillos del gastado chaquetón militar, una segunda piel para el viejo republicano español, almeriense, que no había hecho otra cosa en su vida sino ir de guerra en guerra y de campo de concentración en campo de concentración; en definitiva, de derrota en derrota (*MAD*: 127).

Y en este sentido, la enfermedad terminal de Gros trasciende a aspectos del pasado socio-político reciente europeo: «—Boufemon es un buen sitio. Ya hubieras tú querido que el campo de Arlès se pareciera a esto. Por no hablar de Buchenwald» (*MAD*: 127). De otro lado, el esfuerzo de resistencia contra la enfermedad, en el caso de este compañero, adquiere significaciones corporales, en la misma línea isotópica del cuerpo y los órganos de Silverio²⁷⁶: «Había perdido todo interés por luchar; no que no le quedaran fuerzas, es que estaba empeñado en no enrolarse ya en ninguna contienda más, ni siquiera en la de su propio cuerpo» (*MAD*: 127).

La obsesión de Silverio por el marxismo se actualiza en el mismo enclave, en donde acude a un seminario político con «esperanzas de que en el seminario le dejaran leer por fu su *Reflexiones sobre el izquierdismo y el reformismo*» (*MAD*: 128). El aula a la que asiste Silverio reproduce, como una especie de *mise en abyme*, instancias con las que ha tenido contacto en el exterior: «El seminario conservaba algo de célula comunista, aunque no había un responsable sino un coordinador» (*MAD*: 128). Aunque tampoco aquí obtiene respuesta de ningún tipo, pues el coordinador termina interrumpiéndolo, y el ego de

²⁷⁶ Más adelante Silverio evocará una competición particular que establece con Gross (a quien vencerá) en Boufemon, lo cual lo llevará a referirse a esa pequeña victoria como «la primera victoria pedestre de su vida» (*MAD*: 196), en alusión a sus fracasos en el orden intelectual y también personal (escasos o irrelevantes, según expresa la ironía contenida en el adjetivo *pedestre*), particularmente en el aspecto amoroso.

Silverio vuelve a manifestarse al salir «cerrando la puerta con una suavidad que le henchó de orgullo por lo que demostraba de dominio de la situación» (*MAD*: 129).

Del mismo modo, el cronotopo sirve de desarrollo a escenas de tipo político, como la alusión a los fascistas que «se habían rebelado» (*MAD*: 137). Las referencias concluyen sumariamente al aludir a la contrarrespuesta que ofrecen, como castigo a su rebelión por parte del director del sanatorio, y a sus consecuencias en el sentido referido en el párrafo anterior: «La respuesta fue la escandalosa borrachera que, además de lo que suponía de provocación, tendría consecuencias médicas nefastas en unos cuantos casos» (*MAD*: 138).

La relación con Julián y su novela publicada tampoco pierde importancia en este contexto. En la conversación con Gros, Silverio aporta detalles de relevancia que se relacionan, en primer lugar, con la novela de su amigo Julián, la cual reconoce no haber leído; y, en segundo lugar, con el teatro pánico, a partir de la cita del nombre de Fernando Arrabal (*MAD*: 128). Silverio reconoce, interiormente su «incomprensible inhibición con respecto al libro de su amigo» (*MAD*: 128); y, al ser preguntado por las razones por las cuales no ha leído la novela, pese a la amistad con el autor, «Silverio se hizo el sordo» (*MAD*: 128). La visita de Julián Zúñiga refiere, en primer lugar, «los altibajos de su relación con Odile, a la que en ocasiones no podía soportar» (*MAD*: 130). Es el primer dato que se nos aporta de una situación que, finalmente, terminará por deteriorarse hasta el punto de concluir en la muerte de la joven. Julián adopta la visita a Silverio, por tanto, como un desahogo o liberación personal, más que como una visita afectuosa a su amigo²⁷⁷. Además, Silverio pone a Julián en antecedentes sobre la carta a la KGB (a quien se ha ofrecido como espía), acerca de la cual no ha obtenido respuesta alguna, y muestra sus dudas con respecto a la posible contestación (*MAD*: 130).

El ambiente del sanatorio es, desde el punto de vista humano, agradable²⁷⁸. Silverio

²⁷⁷ La visita de Julián lo llena de euforia: «Resultaba hipócrita negar que su visita era la causa de la vitalidad que le dominaba y de los nervios que le desvelaron a mitad de la noche» (*MAD*: 126), aunque hay momentos en esta reunión que suscitan en Silverio dudas sobre su amistad, como cuando Julián justifica la reacción de los fascistas como «una broma estudiantil» –acaso reflejo subconsciente de su verdadero pensamiento político– a lo cual Silverio responde con un enfado (*MAD*: 138). Los momentos finales de la reunión entre Silverio y Julián vuelven a incidir sobre la relación deteriorada con Odile, y sobre la posibilidad de volver a España. La visión de la situación personal de cada uno –Silverio en el sanatorio, Julián en medio de una crisis de pareja– se torna en cierto expresionismo vital que concluye en la inercia a que está sometida la vida de Silverio (soledad, aislamiento, sufrimiento): «Julián iba hacia la vida y él sólo aspiraba a alejarse de la muerte. Pero, por otro lado, Julián iba hacia la negrura, los abismos de la carretera, la noche helada, la brecha de Odile, mientras él se quedaba allí, protegido, sin riesgos ni conflictos sentimentales» (*MAD*: 139).

²⁷⁸ Julián se refiere a la tuberculosis (en la conversación con el médico del sanatorio) como una enfermedad romántica o, al menos, apropiada para ciertas actividades. Es evidente aquí la resonancia, por ejemplo, de *Pabellón de reposo*, de Cela y el consabido efecto benefactor –desde el punto de vista literario– que pro-

le presenta a Julián a Fernando Arrabal, quien «por aquel entonces ya había estrenado en París un par de piezas cortas que llamaron la atención por el canibalismo conceptual que destilaban» (*MAD*: 131); lo cual nos recuerda el concepto de *teatro pánico* o el artaudiano de *teatro de la crueldad* aludidos antes.

En conclusión, el paso de Silverio por el sanatorio debe ser entendido como un intermedio en su vida, pero al mismo tiempo ese intermedio no le hace perder el contacto con las instancias que forman parte de su devenir: la amistad con Julián, sus ideas políticas, su izquierdismo.

De otro lado, la crítica teórica al cuerpo que realiza Artaud (una crítica destructiva, nihilista) adquiere, en el ejemplo de Silverio, una contrarrespuesta práctica en el sentido más edificante, incluso en el sentido que lo experimenta el yo poético del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, es decir, el ser y el cuerpo físicos como fuentes de placer y de transformación de la conciencia universal.

4.1.4.17. El estatus de conciencia de ideólogo marxista

Por *estatus de conciencia de ideólogo marxista* entendemos la constante perspectiva ideológica a la que somete Silverio cualquier aspecto o matiz de su vida, tanto en lo personal como en lo social, de manera que ese estado de conciencia invade plenamente

vocó en el escritor gallego su paso por un sanatorio de tuberculosos. Julián se muestra un «apasionado de esta enfermedad»: «Desde niño he sentido por ella una atracción romántica. Es una enfermedad que obliga a una forma de vida que a mí me parece no sólo humana sino admirable; te convierte en meditador, observador, recordador; la realidad como paisaje. Es la existencia perfecta para un artista, con esa sensación de que se está fuera, lejos, arriba, completamente arriba (*MAD*: 134). Y poco más adelante añade: «—No hay ninguna enfermedad con un sentido tan plano del tiempo» (*MAD*: 135). Pero el concepto del tiempo no constituye un leitmotiv en la novela, no obstante algunas referencias a este tema, y siempre entroncado con la experiencia de Julián: efectivamente aparecerá de un modo tangencial en su relación con el juego, en el capítulo titulado «En descenso» (*MAD*: 437-459), en los momentos previos a la noche de juego definitiva. El tiempo es asimilado aquí al concepto arquetípico de la rueda de la fortuna, este sí trascendental para la historia: «El problema del jugador es que cada vez se le va haciendo más obtusa la facultad de pensar en algo ajeno al juego. Quizá lo que se adquiriría con él era una nueva dimensión del tiempo. Los días iban pasando y uno se daba cuenta de que su realidad era continuamente aplazada por un artificio hecho de ruedas y números» (*MAD*: 448). Concluiremos que el concepto de *tiempo* para Julián se enraiza en el arquetipo de *eterno retorno* o de *infinitud temporal*, modo en el que su dedicación ludópata adquiriría una dimensión paralela. Otra posible vía de interpretación, partiendo de esta, se uniría a la enfermedad del autor, José Antonio Gabriel y Galán, que ya padecía durante la redacción de esta novela (véase su *Diario* [2007]).

cada instancia cotidiana y sirve de crítica a cualquier convencionalismo. Así, en la tarde de Nochevieja:

Se dejó abrazar por monsieur Martin y por Alfredo, y besar por Micheline (...) ¡Dios, qué vergüenza!, ¿cómo debía comportarse un auténtico marxista ante estas convenciones sociales? Su desaliento provenía de que el materialismo histórico apenas le proporcionaba registros para desenvolverse en lo cotidiano. (...) ¿debía un comunista entrar en el repulsivo tráfico del *feliz año nuevo*? (*MAD*: 147-148).

En este sentido, y como ejemplo plástico significativo, esa misma noche Silverio se presenta en casa de Julián y Odile con un libro de Lenin (*¿Qué hacer?*, [1902]) bajo el brazo. La velada con los dos amigos actualiza aspectos relacionados con autores y cuestiones del marxismo (Lunacharski, el trotskismo, el movimiento obrero, etc.). En ella, el rechazo de Silverio a los convencionalismos vuelve a mostrarse cuando Odile le ofrece una copa de champán y felicita el año, pues él «no estaba dispuesto a pronunciar la palabra felicidad ni siquiera para explicar por qué no estaba dispuesto a emplearla» (*MAD*: 156). En el mismo contexto de teorías marxistas, e irónicamente, los regalos que se entregan recíprocamente Julián y Silverio esa noche son idénticos: ejemplares del mencionado título de Lenin. El título y el regalo adoptan un valor oracular en las vidas de los tres, pues inmediatamente racionalizan y trascienden el mensaje leninista:

Odile dio varios pasos de baile.

–¿Qué hacer?, ¿qué hacer?, vale, ¿qué vamos a hacer nosotros?

–Deberíamos irnos a España –dijo Julián lúgubrementemente (*MAD*: 157).

Los mismos valores irónicos se establecen cuando Julián (que desprecia a Lenin) tira el libro por la ventana a unos jóvenes que pasan por la calle (*MAD*: 160), lo cual hace enfurecer a Silverio, absorbido intelectualmente por todo lo relacionado con el marxismo, tal y como se ha comentado. Esta obsesión intelectual de Silverio alcanza a aspectos cotidianos, a pequeños pormenores que él magnifica y eleva hasta la altura teórica, sin duda excesiva. Así, cuando Julián le ofrece cambiar el champán por el whisky:

Silverio quiso hacer una gracia.

–Abre la botella. ¿Tú no sabes que ese licor de corteza de naranja es la producción

básica de Curaçao? Solidaridad con el caribe: sírveme una copita (*MAD*: 161).

De manera que en seguida exigiré, de nuevo irónicamente y en el mismo contexto de valores marxistas: «Pásame ahora un whisky capitalista» (*MAD*: 161). En idéntica línea de hipérbole conceptual en torno a todo lo que suene a marxismo y a todo lo que se mantenga fuera de los límites estrictamente intelectuales (sean o no marxistas), Silverio establece juicios de valor con respecto, por ejemplo, a la música que escuchan los tres amigos en Nochevieja. Su reflexión surge a partir de una canción de Richard Anthony, cuyo letra recoge los términos que inmediatamente van a ser referidos en tono peyorativo por Silverio; pero la percepción del individuo alcanza a instancias vinculadas con el comunismo en el sentido más paradójico, lo cual nos proporciona una feroz visión crítica de los valores y los procedimientos culturales, particularmente con el sentido del placer:

A Silverio no le gustaban Richard Anthony y su canción, lo que consideraba un envilecimiento intelectual; buscó elementos negativos y los encontró en la historia de la fiesta, él odiaba las fiestas, los aniversarios y las conmemoraciones, igual que los brindis, las felicitaciones, los álbumes de fotos, los tangos, las nanas y los villancicos; todo aquello que conducía a la evocación de lo perdido. De ahí que se sorprendiera tanto que también los comunistas celebraran las navidades, lo que parecía una dejación ideológica, una caída en alguna de las frecuentes trampas de la sociedad capitalista, como esa propuesta sensiblera de Richard Anthony, siempre el hedonismo en primera fila, como el que había encandilado a Odile y a Julián (*MAD*: 161).

Del mismo modo, la voz narrativa declara que Silverio «nunca había fumado hierba, ni sabía de nadie del Partido que lo hiciera» (*MAD*: 162), al referirse por contraposición a Julián, que «daba profundas caldas a un porro», hecho que representa para Silverio «un esnobismo de los modernos» (*MAD*: 162). En cambio, otras sutilezas de Silverio resultan –si se sigue su línea argumental marxista– contradictorias o sorprendentes; y en este sentido podría argumentarse que no pasan de ser guiños del propio narrador, o bien ironías expresada en el continuo estilo indirecto libre:

Se sirvió otro whisky con mucho hielo, no un vodka como podía considerarse su deber, ¿desde cuándo la militancia exigía consumir alcoholes soviéticos?, y un cierto cansancio de este tipo de proposiciones cada vez más frecuentes, basura burguesa (*MAD*: 163).

En conclusión, la visión de la realidad de Silverio queda filtrada y constreñida por sus lecturas, por su conciencia política y social. Visión comprometida en grado máximo, pero también visión incompleta, alienada, enajenada, que de forma incesante se expande hacia un plano cognitivo parcial y que lo aleja continuamente de un estado de conciencia más armónico y de menor conflicto con el mundo.

4.1.4.18. Odile o la alienación por la droga.

El personaje de Odile no adquiere el mismo desarrollo narrativo que el de los dos protagonistas masculinos. Se trata, más bien, de un personaje-eje en el que confluyen las conciencias de Silverio y Julián, a lo que se suma el hecho de ser compartida por ambos desde el punto de vista sentimental. El personaje femenino, no obstante, participa del mismo proceso de destrucción a que se somete Julián por el juego, o al mismo vaciamiento de la conciencia al que llega Silverio mediante la búsqueda inútil de un referente ideológico e intelectual para su ensayo y para sus ideas de renovación política, búsqueda simbolizada finalmente en la consunción de su obra.

En sus aspectos interculturales o externos, el nombre de Odile tiene su origen o su referencia en la obra *El lago de los cisnes*, de Chaikovsky, en la cual el personaje de Odile representa al cisne negro, hija de Rothbart, suplantadora de Odette (el cisne blanco, enamorada del príncipe Sigfrido). Puede establecerse alguna relación de tipo simbólico entre la Odile de *MAD* y la de la obra del compositor ruso, particularmente en función de color negro, con todas sus implicaciones culturales, vinculadas a la muerte (y en este sentido el hecho de que, en París, residiera «cerca del cementerio de Montparnasse» [*MAD*: 57] adquiere cierto significado anticipatorio²⁷⁹) y a otros aspectos en virtud de su adicción a las drogas a partir de cierto momento de la novela, del mismo modo que entre los nombres y personajes de Sigfrido y Silverio hay evidentes concommitancias paronomásticas, además de

²⁷⁹ De igual forma, el símbolo del juego de la oca, que se relaciona paronomásticamente con *coca* en la escena en cuestión, sirve al contexto para las referencias a la muerte: «El día considerado como problema a superar, cada jornada a la búsqueda de su propio equilibrio, un paso adelante, un paso atrás, no resultaba fácil ese juego de la oca, a veces avanzabas demasiado deprisa y te obligaban a retroceder varias casillas; otras veces, oh maravillosa coca, te tocaba la oca y de oca a oca y tiro porque me toca; en ocasiones soñaba que caía en el pozo del demonio, pero jamás le tocó la calavera que significaba el fin» (*MAD*: 270).

leves ecos argumentales.

Desde el punto de vista psicológico o de la conciencia, Odile se nos muestra como una mujer que ha abandonado todo por Julián, y ha tenido una hija con él, más por empeño de ella que del propio Julián, hombre para quien la paternidad es algo con lo que no comulga o con respecto a lo cual se sitúa en un segundo plano:

Julián nunca se opuso a sus deseos de maternidad, nacidos de la secreta ambición de poseerle totalmente, pero dejó bien claro que él quedaba en un segundo plano en esta historia, cediendo los trastos de la responsabilidad a Odile, a quien tal actitud evasiva no le pareció en lo inmediato un grave inconveniente, es más, la encontraba razonable (*MAD*: 54).

La joven trabaja en una compañía de ballet, pero sus características físicas (su estatura, particularmente) la mantienen en posiciones de medianía, sin posibilidades de ser la primera bailarina. Además, es una mujer que carece de fuerzas para luchar por algo más alto, hecho que finalmente la conducirá al declive: «Sin duda le faltaba fuerza, espíritu de lucha, se aferraba a la certeza de que la resignación era una buena fuente de equilibrio y de que la astenia moderaba las fastidiosas pasiones extremas» (*MAD*: 55).

Pese a sus veintisiete años, se considera mayor, «en el sentido de que no podía ir por la vida haciendo el ridículo juvenil» (*MAD*: 55), y quizás sea eso lo que ha impedido que sus amantes no se «emplearan a fondo con ella» (*MAD*: 55). Y, sobre todo, se siente indolente, contradictoriamente indolente con respecto a una profesión que –sin embargo– hace llevar al cuerpo a ciertos límites.

No es que la danza la dejara agotada, simplemente al bailar una fuerza ajena a ella la sustituía, y su decaído cuerpo quedaba arrinconado ante el empuje de éste, nuevo y volador, capaz de todas las dobleces, un cuerpo que se esfumaba entre transpiraciones una vez que realizaba el último paso de baile (*MAD*: 55).

Profesionalmente, se siente demandada para lograr un determinado nivel, pues «Jamás aspiró a ser Margot Fonteyn como la mitad de sus compañeras, ni Marilyn como la otra mitad» (*MAD*: 55). Con la aparición de Julián, un hombre que no le exigía nada:

Odile supo que lo suyo era un oficio como otro cualquiera, sustituible, y que con Julián se cruzaba en su vida un alma gemela de asténico ferviente, alguien que hacía y de-

jaba hacer sin demasiadas premeditaciones. Un escritor, *mon dieu*, un escritor siempre es alguien (*MAD*: 55).

Desde un punto de vista estructural, particularmente como eje del trío amoroso Julián-Odile-Silverio, la figura de Odile se propone como una referencia erótica para los dos amigos y representa lo que podría ser el desarrollo del amor frente a la presencia de la muerte materializada en la niña hallada en el campo durante la aventura de «Los Canchos», en la infancia de Silverio y Julián. Odile es la transfiguración adulta de aquella figura infantil y, a un nivel psíquico, el nacimiento y la evolución del *deseo* de los dos amigos con respecto a la figura femenina. De tal manera, Odile parece ser consciente de tal papel, configurarse como el eje femenino del trío amoroso y, llegado cierto momento (en la fiesta de fin de año, en la casa de Julián), la joven muestra su potencial erótico vistiendo «una especie de mono negro que se acoplaba con precisión a los entrantes y salientes de su cuerpo»²⁸⁰ (*MAD*: 156).

En cuanto a la maternidad, Odile la vive de forma mucho más intensa que Julián su paternidad. La mujer manifiesta su amor maternal y la vivencia del dolor a raíz de la muerte de la hija, cuya ausencia vive de un modo especial; así «Cuando realizaban el coito tras apartar la bandeja del desayuno, qué duda cabe que en cierto modo trataban de homenajear a la hija desaparecida, al menos Odile lo sentía así» (*MAD*: 199).

Los procesos emocionales de Odile con respecto a Julián y la vivencia de la muerte de la hija nos son mostrados por la voz narrativa en el sentido de una receptividad femenina que Julián, en el fondo, no comparte, o al menos no demuestra compartir. Odile, en cambio, es consciente de los cambios que la superación del duelo de la hija va a suponer, en tanto que «situación nueva que ella observaba con optimismo» (*MAD*: 199). No obstante, en la percepción de Odile con respecto a Julián en seguida se advierte una sombra de duda, particularmente en cambios de costumbres de la intimidad matrimonial (*MAD*: 199). Odile achaca, además, el cambio actitudinal de Julián «al asunto de la novela» (*MAD*: 200); es el primer dato que se nos proporciona en lo que atañe a la vinculación frustrada

²⁸⁰ En tal situación, Silverio es atraído inmediatamente por sus formas femeninas (*MAD*: 156) y se aventura, aun en presencia de Julián, a movimientos decididamente eróticos; pero, en esta escena (*MAD*: 161-169) la actitud de Odile implica a los dos hombres. Queda prácticamente desnuda y tendida en el suelo (*MAD*: 169), en una postura similar (y esto es lo más significativo) a la niña hallada muerta en el campo al inicio de la novela (*MAD*: 35). Odile, por tanto, es un reflejo que comparten ambos amigos, figura femenina cuyo fin será también la muerte a una edad temprana (como si la niña hallada muerta constituyera el reflejo inerte de la que luego será Odile), sobre todo a raíz de la postura final tras la danza.

de Julián con la escritura de su segunda novela, que nunca llegará a darle forma mínima: «Apenas tenía un par de hojas con anotaciones y una especie de relato-comodín que lo mismo podía servir como cuento o como capítulo de novela, cualquiera que fuese la trama de ésta» (*MAD*: 200).

De otro lado, la figura de la hija de Odile y Julián, muerta en el viaje de regreso a España, evoca y anticipa otras dos muertes, respectivamente: la de la niña hallada por Silverio y Julián en «Los Canchos» placentinos, por una parte, y la que se va producir en último término, la de Odile (vinculada simbólicamente a la primera²⁸¹). De tal modo, la idea de la muerte permanece latente en toda la obra, como sustrato conceptual que alimenta la idea de *cambio* o *transformación total*, según el concepto esotérico²⁸². Aunque tal idea de cambio se formula de forma más abierta en Silverio (por su evolución profesional, aunque no intelectual) que en Julián, quien se estanca en virtud del *pathos* del juego. No obstante, las muertes que se producen en la obra hay que entenderlas también en su aspecto estructural y narrativo, como elementos que contribuyen al *pathos* del destino de los dos amigos particularmente, señalados desde la infancia por este concepto.

En el aspecto narrativo, y por lo que concierne a Odile, es ella quien sufre en realidad la pérdida de su hija, mucho más que Julián²⁸³. En este sentido, las imágenes subjetivas de la descomposición del cadáver de la niña son un ejemplo de expresionismo psíquico, que podría relacionarse con los aspectos transformadores y destructores del teatro de la crueldad y del cuerpo sin órganos artaudianos:

En vano Julián trataba de convencer a Odile de que la carne de la niña se desinte-

²⁸¹ La figura de Odile prefigura la imagen de la muerte, no solo por su vinculación con los elementos narrativos aludidos, sino también por el carácter intertextual del personaje en cuanto a su vinculación con la Odile (el cisne negro) de *El lago de los cisnes*, personaje que procede del mundo de la oscuridad mágica en el sentido más peyorativo o destructivo, en el contexto de la obra de Tchaikovsky. En este sentido es interesante el comentario de Fernández Leborans (1977: 101), quien alude que «la noche es la esclava de la 'oscuridad', traducida generalmente en 'tinieblas', y simboliza la condición de *opresión*, de *esclavitud* (contingencia o limitación). Este significado connotado por la realidad 'noche' deriva de *inmovilismo*, de la *inercia*, de la imposibilidad de actuación –voluntaria, diríamos– a causa de la ausencia de visibilidad (...); la noche ata, esclaviza, imposibilita y esclaviza al hombre» Odile pertenece, por tanto, a la noche en el sentido más condicionante del término. Y, siguiendo el argumento de Fernández Leborans (1977: 110), la noche extiende su significado connotativo a *frío*, *debilidad*, *inseguridad*, *temor*, *tristeza* o *muerte*, conceptos o imágenes perfectamente aplicables en un momento u otro a Odile en *MAD*.

²⁸² Chevalier señala que «En sentido esotérico, simboliza el cambio profundo que sufre el hombre por efecto de la iniciación» (*apud* Chevalier, 2007: 732). En cambio, la muerte de Odile no significará (haciendo traslación del significado esotérico de la muerte a la figura de Julián) transformación alguna en el jugador; él permanecerá fiel a su adicción incluso inmediatamente después de haber arrojado las cenizas de la joven bailarina al mar (*MAD*: 494).

²⁸³ En gran medida, la muerte de la hija y la marcha temporal de Julián conforman el origen del declive de la bailarina, que terminará convirtiéndola en adicta a las drogas y al alcohol, causas finales de su muerte.

graba por descomposición microbiológica, por lo que sus temidos gusanos no podían penetrar en la caja herméticamente cerrada, a lo que respondía que ella no había visto nada y que no tenía constancia de que el ataúd no tuviera alguna deficiencia (*MAD*: 187).

Por su parte, Julián muestra un duelo contradictorio ante la muerte de su hija, ya que «Se sorprendía de tanta efusividad ante el vacío dejado por su hija, habida cuenta de que el sentimiento de culpa perdía a ojos vista su peso específico» (*MAD*: 187). Sin embargo, el efecto de la muerte de la niña sobre Odile no deja de trazar una frontera psíquica:

Para ella la hija seguía creciendo y en vano trataba de expulsarla de un paraíso que ya no volvió a ser el mismo. Julián percibía que, sin su hija, la mujer con la que se consolaba se le iba convirtiendo en otra, a la que había que empezar por conocer (*MAD*: 188).

Finalmente, Julián concluye el duelo de forma expeditiva, exenta de implicación emocional, al establecer que «Se trataba de un tema liquidado y obligó a convenir con Odile que aquello nunca había existido» (*MAD*: 188).

Por lo que respecta a su degradación (o alienación) por su adicción a las drogas, es en la fiesta de celebración de la muerte de Franco (*MAD*: 242 y siguientes) donde Odile aporta los primeros indicios de su fuerte inclinación al alcohol y, también, de la decadencia física y psíquica posterior. A partir de aquí, las referencias al consumo de alcohol, sobre todo a la ginebra, son numerosas; en primer lugar, «Odile, cuya vitalidad estaba desbordando los límites de su cuerpo, no por antifranquismo genético sino porque había bebido en diez minutos lo que cualquier moderado tardaría toda una noche en consumir» (*MAD*: 242); y, en seguida, su declive pulmonar: Hoy tendría que ejercitarse el doble de tiempo para alisar los pulmones que sentía arrugados» (*MAD*: 245); y también de su inflexión moral, que está unida a su adicción:

Sin sitio, sin voluntad, aunque no había nada que un buen vaso de ginebra no pudiera enderezar; incluso un cuerpo tan pequeño como el suyo le pesaba horriblemente, no había quien pudiera moverlo algunas mañanas, sólo algunas, encadenado a sueños fraguados con ginebra (*MAD*: 245).

Para la mujer, las sustancias alcohólicas –como todo estupefaciente– representa un lenitivo de validez efímera y al mismo tiempo un elemento de desgaste paulatino:

Y ella sentía una especie de extractor de humos en el estómago además de la cabeza emplomada y, por qué no decirlo, una tierna afección por un vasito de ginebra que estimulara sus miembros aún entumecidos y aquel clavo en la nuca, le insistía a Silverio, no desaparecía más que con otro clavo encima (*MAD*: 245).

En relación con todo ello, Odile muestra un evidente desacuerdo con su cuerpo, pese a que –antitéticamente– en los hombres suscite deseo o admiración erótica (recordemos dos escenas: la de la celebración de la Nochevieja en el apartamento compartido con Julián, donde Odile –beoda– baila para los dos amigos (*MAD*: 165-169), y la que tiene lugar en la celebración de la muerte de Franco (*MAD*: 243), también delante de un grupo de mujeres y hombres, entre los que despierta el mismo movimiento de atracción física); Odile odia «Someter su cochino cuerpo a cuatro horas de disciplina aprovechando la euforia, para acabar rendida a media tarde con el naciente torbellino en el estómago, dragón más severo cada día» (*MAD*: 246).

Tampoco sus esfuerzos por recuperar las energías obtienen éxito; además de que la edad –para una bailarina– empieza a oponer sus obstáculos. En esta estela de acontecimientos, los pensamientos de Odile se deslizan entre su necesidad de permanecer en el ballet profesional y la convicción de mantenerse físicamente competitiva («con una potencia secreta no avalada por ninguna meta aparente» [*MAD*: 247]), entre las valoraciones que afectan a su relación con Julián (suspendidas en tanto que este permanece en Estados Unidos) y a sus esquemas de vida.

Algo más adelante, cuando la convivencia con Silverio se ha establecido, Odile muestra su adicción a las anfetaminas (*MAD*: 254), que mezcla con el alcohol (*MAD*: 257). La imagen de la joven bailarina adquiere un sentido más profundo cuando Silverio contempla una foto de ella y esa imagen queda reflejada a la vez en un espejo²⁸⁴. La se-

²⁸⁴ Umberto Eco (1988: 12) indica que el espejo es «un fenómeno-umbral, que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico». Además, sostiene que «Los espejos en *abîme* de los barberos desempeñan una función intrusiva. La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes» (Eco, 1988: 19). Para Eco, los espejos son prótesis y canales: «Como prótesis, los espejos son canales. Un canal es todo *medio* material que permite el paso de información (entendida aquí en sentido físico, como paso de estímulos-señales computables cuantitativamente)» (1988: 19). Más adelante, en lo que atañe al valor literario de los espejos, expone: «Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua

gunda, la especular, devuelve la imagen de Odile degradada por sus adicciones y revierte, en cierto modo, una versión anticipada de la muerte:

La veía con su malla negra de bailarina (...), y esa imagen se duplicaba en el gran espejo del estudio. (...) Había en ella una frescura adolescente que hubiera podido detener su crecimiento, un aire de colegiala en vacaciones que no necesitaba sonreír para mostrar su alegría. (...) Empezó a comprobar que en aquella foto había dos personas y algo fallaba en la correspondencia entre ambas, de forma que la del espejo proyectaba otra visión, aun manteniendo idéntica silueta. Aquel medio rostro no invocaba la bárbara pubertad sino más bien una mirada de retroceso, y qué ojos hundidos, acorralados por ojeras sin piedad. Estaba viendo a la Odile actual, empequeñecida con relación a la vivaracha del primer plano (*MAD*: 263).

Su sentido de la alienación²⁸⁵ es consciente, pues opina que «Ella era una alienada libre, su auténtica libertad consistía en la opción para penetrar en la pocilga en la que trabajaba cada noche, habitada por pobres alienadas sudorosas» (*MAD*: 267).

El avance en la degradación de Odile se produce de forma bastante rápida, y su desarrollo se intensifica durante la época en que se relaciona con Silverio. Sus tentativas de ascender profesionalmente no aportan grandes éxitos (*MAD*: 268-269) y, en ese contexto, surge el consumo de cocaína (*MAD*: 269), siempre acompañada de somníferos, mezcla que intenta superar o contrarrestar su situación vital:

Lo que más miedo le daba eran las próximas doce horas, es decir, el efecto de un rohipnol complementado con unas ginebras o, desde la otra orilla, alguna anfeta también regada con copitas. El día considerado como problema a superar, cada jornada a la búsqueda de su propio equilibrio (*MAD*: 270).

de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular se absolutamente singular, en el umbral de la percepción y significación» (Eco, 1988: 21). Por su parte Chevalier (*apud* 2007: 474-477) expone que el espejo refleja «La verdad, la sinceridad del corazón y de la conciencia» (*apud* 2007: 474); además, «El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla» (*apud* Chevalier, 2007: 477).

²⁸⁵ La idea de alienación es consciente en Silverio (también en Odile), y aparece unida al de exilio, con lo cual implica y contextualiza el título de la novela de Julián, *L'exile interieur*. Asimismo, los orígenes del estado de alienación en Julián, Silverio y Odile terminan concitándose en un breve diálogo entre los dos últimos:

- Porque la alienación es como el exilio. Yo soy un alienado.
- Y yo soy una alienada.
- ¿A qué viene eso ahora?
- Tienes mala cara, esas pastillas miserables van a acabar contigo (*MAD*: 267).

El declive físico y moral de Odile se percibe sobre todo en las escenas que se desarrollan en el night club como bailarina (*MAD*: 269-274). Las referencias a la dificultad de pagar el alquiler, junto con las alusiones a la toma de cocaína, somníferos y anfetaminas, además de la explicitación de la idea de alienación («*voilà* la oca alienada: presa dentro de un tablero en espiral de 64 casillas» [*MAD*: 271]), configura una imagen de la bailarina que equivale al comienzo de su fin. Ya se ha comentado que el origen de esta situación habría que hallarlo en el deterioro de su relación con Julián, pero también en el fracaso de su maternidad, además de las razones simbólicas aludidas en el sentido narrativo y estructural de la novela.

4.1.4.19. Conclusiones.

Los mismos presupuestos que se han tenido en cuenta para las conclusiones finales de *EBI* se concitan aquí en idéntico sentido para *MAD*. En primer lugar, no obstante, merecen ser recordadas unas notas de Gonzalo Hidalgo Bayal para la novela que ahora nos ocupa. Escribía el novelista y crítico en su artículo «El riesgo ilustrado (La novela de J. A. Gabriel y Galán)» sobre la última novela del placentino de esta forma:

Adictos a una droga mortal, los personajes se consumen en la sobredosis de su propia pasión: uno en la militancia política y el misticismo subversivo, otro en el juego. Silverio, que «lograba ser el último hasta corriendo solo», es un militante vocacional (es abundante su similitud con *el bobo ilustrado*, militante de la inercia: la atracción de los polos opuestos, sin duda), de temeridad inane (...) quijote del izquierdismo, devoto de los «virtuosos de la lucha clandestina», que vincula su vida inútilmente a la elaboración y redacción de un ensayo teórico sucesivo, cambiante e interminable. Julián, por el contrario, de contrastada tibieza revolucionaria, ligado a una novela ya escrita y, sobre todo, a una por escribir, es, literalmente, un jugador que, de acuerdo con la frase del personaje de Arrabal: «Dios está ligado al juego», encuentra su sola religión en el «recurso al palpito» de los casinos. En el medio, Odile, mujer compartida, territorio y conjunción, sufre las consecuencias del desvarío masculino con muerte y papelinas. La vida, por tanto, rehusada o asumida (...), conduce sólo a la desolación, al aniquilamiento (Hidalgo Bayal, 1997: 174).

Pese a ser un resumen crítico excesivamente apretado no deja de señalar las grandes líneas de movimiento de los tres protagonistas amigos. Esa pasión de la que habla Bayal es la misma que nosotros denominamos *alienación* o *enajenación*, en el mismo sentido que ya hemos expuesto para la penúltima novela de J. A. Gabriel y Galán. Alienación que se demuestra, de nuevo, la «la falta de armonía entre la realidad y el héroe» que mencionaba Darío Villanueva (1979: 44). Los dos amigos son individuos que combaten con cierta afirmación, pero en un mundo «precario y deficiente» (Villanueva, 1979: 44) que, o los tienta con la patología del juego, o con la obsesión devota por una ideología; es decir, que los aleja de una posible *conciliación*. Nos encontramos, por tanto, ante una novela, de nuevo, que profesa «el romanticismo de la desilusión», conforme al aserto de Sobejano (2003: 46).

Julián, por su parte, está sometido por una ludopatía absolutamente indomeñable. Autor de una sola novela y una segunda que nunca concluirá y que iniciará apenas, su *pathos* se cifra en el puro juego de casino, actividad a la que ya se entregaba en su vida parisina, como demuestra la primera visita a una sala de juego de Biarritz. La escritura literaria permanece, para él, en un segundo plano, aplastada por la ludopatía, en paralelismo inverso al de su amigo Silverio; es decir, si para Julián el texto de la novela es siempre un texto por escribir, para Silverio el texto de su ensayo es siempre un texto por terminar.

De ahí en adelante, y no de forma paulatina, irá siendo seducido por las largas sesiones en las salas de juego en las que apuesta al *black jack*, a la ruleta o al punto y banca, y cuyas ganancias sustanciosas (solo en determinado momento) no lo incitarán a abandonar sino, al contrario, a continuar hasta su completa ruina, no solo crematística, también moral y casi física en mitad de su particular viaje al fin de la noche. El juego, además de alienación, configura un contexto casi familiar para el jugador por las relaciones que se establecen entre los asistentes habituales, y conforma, del mismo modo, y en función de la capacidad económica, una jerarquía cuya ínfima base está formada por los denominados *jornaleros*, gente de escasa pujanza monetaria. Para Julián, las sesiones de juego en la mesa de la ruleta, de *black jack* o de punto y banca, se desarrollan como un rito, mediante cantinelas mentales, manías numerológicas, etc., sobre lo cual el jugador cree imponer su dominio. Todo ello es testimonio de un ambiente presidido por la enfermedad que somete casi diariamente a sus propias normas al individuo, en el fondo no otra cosa que es un ser débil y sin capacidad de reacción.

Al medio, una pequeña familia *de hecho* destruida ya inicialmente con la muerte de su hija de pocos meses en el camino hacia España, un pareja por la que muy pronto dejará de mostrar interés, y que terminará cayendo en el consumo de estupefacientes. De cualquier modo, el regreso a España de los tres protagonistas supone ya un encuentro con la adversidad en virtud del contraste social y político con respecto al contexto francés o parisino, y la muerte prematura de la niña de la pareja Julián-Odile preanuncia un decurso verdaderamente poco alentador para la evolución de la historia.

En el centro del dualismo Julián-Silverio, Odile (cuyo intertexto se halla en *El lago de los cisnes*) se propone, a modo de «territorio y conjunción», según palabras de Hidalgo Bayal (1997: 174), ya desde el principio, como el preaviso de la muerte. En rigor, no puede ser considerada una figura de gran relevancia narrativa, sino más bien un símbolo merced a su vinculación icónica y evocadora con la niña ahogada o asesinada en el campo placentino y hallada por los dos amigos. En virtud de lo cual, además de la abrupta muerte de la hija de pocos meses en los inicios de la novela, su trayecto vital será entorpecido, en primer lugar, por el egocentrismo de Julián; en segundo lugar, podría conjeturarse que por su falta de autoestima (profesional, vital) y, en consecuencia, por su caída en el consumo de estupefacientes. Símbolo y aviso, argumento para la alienación (incluso una alienación geográfica o cultural, si se prefiere, por su origen parisino), el amor de Silverio hacia ella no la dirige hacia la salvación.

Por su parte, Silverio, representante desde su infancia placentina de la clase proletaria, se suma en Madrid al activismo político para, en seguida, influido por las ideas y por la admiración de Sartre, marcharse a París. Silverio es, como Vergara, como Gregorio Olías, como Matías Moro o, incluso, como el narrador sin nombre de *LAI* y *LLL*, un ser en soledad, anhelante de amor, cuya existencia se sustenta en la devoción por una ideología política (si se quiere, otra enfermedad alienadora, como la de su amigo Julián) a la que intenta aportar una obra de renovación, interminable, proteica, casi infinita, cuyo manuscrito terminará prendiendo fuego y convirtiéndose en cenizas. Su evolución vital y social, no obstante, debe considerarse muy distinta a la de su amigo Julián: niño pobre primero, activista clandestino, trabajador alienado en un gran mercado de París, termina creando su propia editorial, de la que finalmente será desvinculado por sus propios socios.

La conciencia de Silverio se halla en todo momento mediatizada y dirigida por el pensamiento marxista; de tal modo, más que en español, podría decirse de Silverio que, si se me permite la ironía, piensa *en marxismo*. Su línea de pensamiento y su proyecto son

insobornables, pero la forma en que administra su parte intelectual parece no tener rumbo en cuanto a que se muestra incapaz de concluir su empresa ensayística, la cual, siguiendo el verso de Cernuda, encuentra su mejor destino en la «destrucción, el fuego». La enfermedad de Silverio, de resonancias literarias si pensamos en *La montaña mágica* o en *Pabellón de reposo*, representa, más que una enfermedad en sí, un símbolo de su propia lucha con el medio hostil en que se desarrolla su actividad laboral en el mercado de Les Halles. La enfermedad, en este caso, también porta un sentido literario, aunque escéptico y negador en el plano corporal, al unirse al concepto artaudiano y deleuziano del *cuerpo sin órganos*.

De algún modo, debemos considerar que las vidas de Julián y Silverio son paralelas y, al mismo tiempo, están unidas gramaticalmente por la palabra. No solo por la palabra lógica, la frustrada creación literaria, en el caso de Julián Zúñiga, o la palabra ideológica exacerbada –en espiral, circular, diríamos, por la ausencia de un final programado– en el caso de Silverio, sino por la palabra primitiva, automática, irracional y, en última instancia, lúdica, que señala sentidos inalcanzables cuyo origen probablemente se halle en el subconsciente. Acaso el sentido último, y simple, de su amistad se encuentre en la pervivencia de la infancia, al modo del no enteramente enigmático *Rosebud* orwellesiano, la patria común de la memoria del ser humano, y no en los avatares políticos, ni en el paralelismo biográfico, sino únicamente en la convivencia placentina de los años de posguerra. De tal modo, la jitanjáfora se sitúa jalonadamente a lo largo de la narración y sirve de anagnórisis en medio del azar y del destino (es decir, de la sincronidad) parisinos, tal un círculo verbal que une y cierra no solo las biografías de dos individuos, sino, acaso, la de un autor, José Antonio Gabriel y Galán, cuya conciencia literaria y poética ha expuesto sus demonios en forma de dualidad, aunque este aspecto forma parte, como diría Caballero Bonald, de otra novela de la memoria.

4.1.5. Alonso Guerrero: *Los años imaginarios* y *Los ladrones de libros*.

4.1.5.1. Introducción.

4.1.5.1.1. El autor y su contexto. Los inicios.

La obra de Alonso Guerrero (Mérida, 1962) está escrita al margen de las corrientes narrativas de los últimos decenios de la historia de la literatura española: por su novedad, por su riesgo artístico y por una decidida apuesta personal del autor por el individualismo estético. El uso poético del lenguaje, la constante elaboración estilística, las imágenes, el léxico culto, la original creación de su universo narrativo, son características que conforman una aportación muy distinta al desarrollo de la novela española a partir de los años ochenta, década en la que empieza a publicar sus primeros escritos. Por esta misma razón es una obra alejada de los círculos comerciales y editoriales, y sobre la cual la crítica y los estudios literarios nunca se han detenido (ni siquiera mencionado), salvando algunos (muy contados) artículos aparecidos en revistas regionales (véase la bibliografía). Con este trabajo de investigación, por tanto, se intenta recuperar a un autor indebidamente marginado por los estudios literarios, y poco proyectado editorialmente. El estudio trata de mostrar la relevancia literaria de un escritor genuino, cuya obra está siempre sometida a una alta exigencia literaria, analizando las claves (el lenguaje, la trama, los personajes, el espacio y la estructura narrativa) sobre las que se apoya lo que puede considerarse la primera parte de su obra (*LAI* y *LLL*).

Su obra es ya extensa: Plaza & Janés le publica en 2004 *El edén de los autómatas* y Debolsillo *El hombre abreviado* (2003), obra esta última aparecida inicialmente con el sello de la Editora Regional de Extremadura en 1998, en su colección «La Gaveta». En realidad, Alonso Guerrero inicia muy tempranamente su actividad como escritor; en 1982 resultó ganador del premio Felipe Trigo de narración corta con *Tricotomía* (Badajoz, Universitas Editorial, 1983); recibió menciones en los Premios de la Prensa con *Manifiesto mutante* (1983) y *La otra vida de las gárgolas* (1984). Su primera novela, *LAI*, obtuvo el

Premio Navarra de novela corta en 1987 (Editorial Pamiela). El resto de su producción lleva el sello de editoriales extremeñas: *Los ladrones de libros* (Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1991), *El durmiente* (Badajoz, Del Oeste Ediciones, 1998), *Fin del milenio en Madrid* (Mérida, De la Luna Libros, 1999), *De la indigencia a la literatura* (Del Oeste Ediciones, 2004), *Doce semanas del siglo XX* (De la Luna Libros, 2007). Además, en 2004 publica una obra breve, *La muerte y su antídoto* (De la Luna Libros), arte poética y a la vez reflexión moral en torno a la postura del escritor frente a la creación narrativa. Fue finalista en 1994 del Premio Azorín de novela con *Declinio*, obra que hasta ahora permanece inédita.

En 1985, Moisés Cayetano Rosado incluye a Guerrero en *Alquimia*, una antología consultada de narradores que habían nacido en Extremadura o que iniciaban su producción literaria en el ámbito regional extremeño. El trabajo aportaba un cuestionario al que los autores contestaban y valoraban aspectos generacionales, histórico-literarios o estrictamente vinculados con su producción literaria hasta el momento y su concepción de la narrativa. No obstante, antes de referirme a aspectos específicamente relacionados con la producción propia de Guerrero quiero aludir al contexto histórico en que se inscribe inicialmente su obra.

La década de los años ochenta en Extremadura supone la apertura –dentro de un orden– del mundo editorial de la región, hasta ese momento históricamente muerto, y el surgimiento de una serie de autores, sobre todo poetas –pero también narradores, novelistas– que proporcionarán un impulso nuevo e inédito al movimiento cultural en Extremadura. Hacia 1975, como producto y corolario de una serie de recitales poéticos celebrados durante el verano de ese año, se crea la editorial Esquina Viva, una empresa que sirvió para «sacar a la luz los valores literarios extremeños, apoyarlos, divulgarlos y fomentar en nuestra región la lectura de autores y temas autóctonos». Esta editorial publicó doce trabajos, de los cuales cinco pertenecían a la narrativa: *Narrativa extremeña actual* (una antología que recoge 35 autores), *Juan Tarugo*, de Enrique Romero; *Cuentos de madrugada*, de Tomás Martín Tamayo; *Feria de emigrantes*, de María del Carmen B. Alcalá y *El cura de Torrehalcón*, de Francisco Moreno Guerrero. El interés de estas novelas radica, principalmente, en su encuadramiento dentro del realismo social, que en los dos últimos casos rayan el costumbrismo, al decir de Rosado. No obstante, la pobreza de publicaciones narrativas en Extremadura es flagrante hasta 1980. La década se presentaba, desde el punto de vista de la narración, con una lista muy escasa de autores, cuya producción aún estaba

muy lejos de las vanguardias, con técnicas desfasadas y «sujeta a unos temas, a un testimonio social, crítico, con cuya obsesión se desatendía gravemente a la forma, acercándose muchas veces al subproducto e incluso al panfleto» (Cayetano Rosado, 1984: 21)

En la década de los ochenta surgen otras editoriales al amparo de instituciones: los Departamentos de Publicaciones de las Diputaciones de Cáceres y Badajoz y –acaso la de más influencia– la Editora Regional de Extremadura, más otra del ámbito privado: Universitas. La mayoría de los autores extremeños que ya habían publicado en las décadas anteriores siguen editando fuera sus obras, con excepciones contadas: Pedro de Lorenzo en Universitas, Bernardo Víctor Carande en la Diputación de Cáceres, o Jesús Alviz, que publica en 1979 en Universitas y que antes había tenido que recurrir a la autoedición. Y fuera del ámbito regional extremeño habían salido a la luz las novelas de José María Bermejo y José Antonio Ramírez Lozano (ambos premiados por el Ateneo de Valladolid). O Martín Tamayo, cuya obra *Cuentos al alba* se publica en Madrid. Pero tan sólo eso. La aparición de trabajos narrativos en Extremadura seguía siendo escasa, por desinterés de los autores, por falta de producción, o simplemente por falta de nuevos valores u otras generaciones de escritores. Lo cierto es que la novela, la narrativa, hasta ese momento constituía un género poco cultivado entre escritores extremeños, cosa que no ocurría con la poesía.

La instauración de los «Premios de la Prensa Antonio García Oriozabala» sirvieron para apoyar a los nuevos autores, narradores que aún no habían logrado su oportunidad en el ámbito de la publicación. Los ganadores de las distintas ediciones de estos premios representaban ya un papel innovador en el contexto editorial y cultural de Extremadura. En dos convocatorias, la de 1983 y 1984, Guerrero resultaba finalista con *Manifiesto mutante* y *La segunda vida de las gárgolas*, respectivamente. Junto a los Premio de la Prensa, es reseñable la importancia del Premio Felipe Trigo de Narraciones, del cual en la edición de 1982 resultó asimismo ganador (en el apartado «extremeños») nuestro autor, con *Tricotomía*. En este contexto histórico-cultural se inicia la obra, ya suficientemente sólida a día de hoy, del escritor Alonso Guerrero.

4.1.5.2. El autor en su obra. La novela poemática.

Una de las tendencias o *modos* narrativos, sin duda muy poco cultivado y prácticamente no aludido por ningún crítico en lo que se refiere a la década que nos ocupa, o referido solo sucintamente, es la novela poemática. Bértolo nos recuerda el carácter poemático de *El jardín vacío*, de Juan José Millás, pero no llega a describir sus rasgos. La profesora Asís Garrote sí abunda algo más en este tipo de novela, de gran interés para encuadrar y entender cabalmente la primera parte de la obra de Alonso Guerrero. Asís Garrote se refiere a la novela poemática en el enclave de la vuelta del subjetivismo (su trabajo gira en torno a la novela a principios de los ochenta), «por vía de sensación, memoria o recuerdo» (Asís Garrote, 1996: 275), afirma, y la vincula –salvando las distancias– con la obra de Gabriel Miró. Señala, además, una obra que tiene su interés, aparte de por ser ganadora en su día del premio Ateneo Ciudad de Valladolid: *Soliloquio*, del extremeño José María Bermejo. El autor, afirma Garrote, «Acierta a dar consistencia a su pasado mediante el arte, que se apoya en la recreación lírica de espacios y de objetos reales, los de su tierra extremeña» (Asís Garrote, 1996: 275). Pero no sólo radica ahí el carácter poemático, sino también en su estructura: «secuencias sin lógica de espacio ni tiempo, de *tono lírico* donde no sólo el ritmo, sino el *léxico*, subrayan el significado de esta aventura interior». La cursiva es mía y me parece interesante en la medida en que esas referencias o marcas distintivas son también aplicables a las novelas de A. Guerrero. A ellas me referiré más adelante.

Según el criterio de Asís Garrote, la novela poemática –en la época que nos ocupa– abarca una extensión importante. Distingue entre novela lírica y novela poética (toda novela es, en tanto que producto estético, poética), y se refiere a la primera como «una variante más subjetivista e imaginativo-musical» (Asís Garrote, 1996: 353). Por poemática entiende aquella novela que integra de forma superlativa «un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia» (Asís Garrote, 1996: 353). Esta tendencia está en conexión con autores europeos: Woolf, Hesse, Joyce, Proust, D. Richardson, etc. Pero lo subjetivo o la subjetivación de este tipo de novelas no es suficiente para explicar cabalmente el fenómeno: la novela poemática acentúa «los elementos que constituyen la esencia del acto creador, especialmente acumulados en el texto poético» (Asís Garrote, 1996: 354). En este sentido en la novela poemática se articulan una serie de procedimientos, in-

dica Garrote: «primera persona narrativa, monólogo interior, expresión del fluir de las emociones y sensaciones relacionando el ser y el estar en el mundo, la utilización de un mundo de símbolos como reveladores de sus misterios, la acentuación del lenguaje poético. Y, junto con estos rasgos: acentuación de la sensación del paso del tiempo, de la problemática existencial: el amor, la muerte, la vejez, la supervivencia, la intensificación del instante, la presencia de lo autobiográfico, la memoria como perennización y conciencia de lo vivido» (Asís Garrote, 1996: 354). Casi todas estas características estarán presentes, de un modo u otro, a lo largo de las novelas (particularmente en *LAI*) de la primera etapa de Alonso Guerrero.

También Hidalgo Bayal se ocupó en su día de esta primera novela del autor emeritense, poniendo el acento en su sentido poemático, «en consonancia con algunas directrices de la época» (Hidalgo Bayal, 1997: 144). Afirmaba Bayal que el personaje-narrador de *LAI* pertenece a una «galería de personajes difusos, evanescentes, inconcretos, descontextualizados, que, a juicio de la crítica refractaria, poblaban la llamada nueva novela» (Hidalgo Bayal, 1997: 144); y vincula el texto de Guerrero a una «recuperación decidida de cierto formalismo de raíz vanguardista» (Hidalgo Bayal, 1997: 144). La acción de la novela, por su parte, se extiende por el entramado de una «historia erótica dispersa, por Asgard, una ciudad irreal, imaginaria, futurista» (Hidalgo Bayal, 1997: 144). Alude Bayal además al carácter experimental del estilo de Guerrero, heredero de la estética Orteguiana del arte deshumanizado, o a la de Ramón Gómez de la Serna y a Francisco Umbral, para concluir definiendo a *LAI* como «novela verbal, de ejercicio creacionista, donde el autor no utilizaba sólo la palabra en función del relato, sino que la convertía en estricta afirmación léxica, en agresión fonética» (Hidalgo Bayal, 1997: 145). Las palabras de Bayal ilustran certeramente los dominios literarios por entre los que se mueve nuestro autor; a ellas nos remitiremos en breve para trazar una línea de exégesis.

4.1.5.3. En los márgenes del posmodernismo.

Una última consideración situaría la narrativa de Alonso Guerrero dentro del discurso de la posmodernidad. Atendiendo a los juicios de Janet Pérez²⁸⁶ (Sobejano-Morán, 1992), la obra del novelista extremeño estaría señalada por el «énfasis en la experimentación lingüística [...] y en un vocabulario complejo con el uso de neologismos, jerga, términos científicos, etc». Sobejano-Morán (1992), al referirse a *Recuento* de Luis Goytisolo, habla de que la novela del escritor catalán se caracteriza por la inserción de «un discurso erótico con función metafórica». Estos rasgos, por lo demás, son igualmente atribuibles a la narrativa de Guerrero, en la medida en que el autor se une a la estela de novelistas de generaciones anteriores, posteriores al social-realismo. De todo ello trataremos en las páginas que siguen teniendo en cuenta sobre todo lo que Manuel Simón Viola (2001) establece con respecto a la concepción estética del novelista extremeño: «La marcada propensión a rehuir los lugares comunes mediante procedimientos de extrañamiento formal. El más frecuente tiene su origen en una expresión «conceptista», heredada por las vanguardias, que buscan más la precisión que la belleza» (Simón Viola, 2008: 79).

No obstante, la caracterización que del posmodernismo proporciona el profesor Gonzalo Navajas se ajusta en gran medida a los valores narrativos y a la visión estético-literaria de nuestro autor. Considerando, en primer lugar, la idea de literatura como conocimiento, la literatura como mentira (de imposible trascendencia para el posmodernismo, según Navajas) o la artificiosidad, expresada a la manera del *Quijote* (Navajas, 1987: 15), diríamos que las novelas de Alonso Guerrero reúnen estos rasgos partiendo siempre del concepto creacionista aludido: la metáfora, el surrealismo y las imágenes poéticas. La literatura como conocimiento queda expresada sobre todo en la relación que establece nuestro autor con *el lenguaje*, pues todo lenguaje (en particular todo lenguaje literario) presupone una epistemología, en este caso un acercamiento cognoscitivo a su propio universo, el del autor. La mentira y la artificiosidad son marcas inmanentes en principio a toda obra literaria, pero habría que añadir que para el posmodernismo tales opciones se imponen en un sentido más restringido. En la obra de Alonso Guerrero, estas dos marcas se imbrican en una unidad narrativa y estética, particularmente si tenemos en cuenta –aspecto este ya se-

²⁸⁶ Pérez, Janet (1976). «Origins, Aesthetics and the Nueva Novela Española», *Hispania* 59, 109-117 (Sobejano-Morán, 1992).

ñalado por Bayal— la preponderancia de la trama: «Esa parece ser la intención de Guerrero: construir tramas perfectas y autónomas. *LLL* es la minuciosa revelación de una trama, de una trama pura, química y circular, con la exacta belleza del artificio» (Hidalgo Bayal, 1997: 145). Para *LAI*, de trama no obstante menos perfecta que *LLL*, el aserto contiene la misma validez, pues ambas novelas se desarrollan a partir de un universo estrictamente fantástico e imaginario: una ciudad inexistente y una trama imposible desde el punto de vista de la realidad real, por utilizar la conocida diferenciación de Vargas Llosa. En esa perfección de la trama, elaborada como objeto estético autónomo, reside —según creemos— la *no-trascendencia* de la mentira a que nos hemos referido arriba, pues nos hallamos ante universos únicos de estricto origen imaginativo; productos verbales, narrativos o estéticos independientes sin vinculación empírica con la realidad, a no ser que establezcamos que tal realidad proceda de otro discurso cultural previo: el cómic, el cine, el jazz o la novela negra; y es en este sentido en el que debemos entender otro rasgo distintivo apuntado por Navajas, el del «texto novelístico como un objeto autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo para existir» (Navajas, 1987: 16). Asgard —como Yoknapatawpha o Macondo— postula una *autoctonía* propia, distintiva, desde referentes muy definidos, que afecta a los demás elementos narrativos: personajes, espacio-tiempo, acción, trama, etc.

Además, la posmodernidad se proyecta sobre otras líneas de perspectiva textual. Entre las que señala Gonzalo Navajas, un apretado resumen que se puede adaptar perfectamente a esta primera etapa de Alonso Guerrero quedaría formulado así: el sentido apocalíptico, la eliminación de los refugios de conciencia como método de escape de un mundo imperfecto (y por tanto la búsqueda de un mundo posterior purificado), la valoración de lo imaginativo, el examen de la experiencia amorosa, la defensa del lenguaje como único corpus semiótico, la pérdida de identidad o de cualidades definitorias elementales de los personajes (los personajes suelen aparecer *sin nombre*), el principio dionisiaco, la utopía, la destrucción de estructuras de reconocimiento del mundo, la desaparición de los personajes o la amoralidad. Efectivamente, tanto *LAI* como *LLL* cumplen, en mayor o menor grado —aunque no de forma simétrica—, cada una de las características apuntadas. La perspectiva apocalíptica, por ejemplo, se desarrolla de forma patente en la segunda novela (la destrucción cíclica del espacio-tiempo que actualiza el mito del eterno retorno), mientras que en la primera este concepto se formula mediante procedimientos ficcionales en cierto sentido menos nihilistas (alteración temporal del espacio urbano, que provoca la muerte de la protagonista *in absentia*). Como consecuencia de este proceso destructor de

sus «refugios de la conciencia» (Navajas, 1987: 17), el personaje-protagonista-narrador de las novelas de Guerrero nos está revelando en realidad la búsqueda de otro mundo purificado (al que hipotéticamente llegará *ex narratio* y desde donde escribe su relato, que es el que el lector conoce), toda vez que se ha agotado o extinguido el primero. Por otra parte, el texto de ambas novelas se propone como el desarrollo de mundos imaginativos y de ficción perfectamente contruidos, lo que en definitiva pone de manifiesto «la discontinuidad de la realidad» que apunta Navajas (1987: 18).

El lenguaje y el yo, es decir el lenguaje como «único corpus semiótico fiable desde el que entenderse a sí mismo» (Navajas, 1987: 23) queda abiertamente expresado en la medida en que el personaje-narrador-protagonista muestra –en primer lugar– su sólida competencia cultural (uno es universitario –en *LAI*– y el otro –en *LLL*, del que no conocemos ni siquiera su dedicación profesional– es un avezado lector de novelas), mediante la utilización de abundantísimas metáforas, pero también mediante la intertextualidad de raíz generalmente literaria, con referencias a autores y obras de la literatura universal. En segundo lugar, debe considerarse el concepto apuntado en torno al lenguaje como *refugio del yo* (Navajas, 1987: 23) en un sentido que va más allá del propio personaje-narrador, hasta implicar al propio autor del texto, Alonso Guerrero. El lenguaje, en este caso, resulta ser la proyección no solo de un *actante-narrador* con competencia lingüística y literaria, sino de esas mismas capacidades del autor en tanto que escritor empírico, histórico, lo que nos lleva a la valoración del texto narrativo como un fenómeno que trasciende el universo interno –estrictamente ficcional– y se propone como argumento intelectual y estético del escritor, es decir como *poética implícita*.

La pérdida de cualidades definitorias de los personajes que propone Navajas, «despojados de sus rasgos de identidad más elementales, como el nombre» (Navajas, 1987: 23) se refleja particularmente en el personaje narrador, del que nunca, en efecto, conocemos su nombre (característica que se expande a sus mismos heterónimos, seres cuya naturaleza es meramente grafómana). En este sentido, esa anonimia se vincula en cierto modo con los juicios que –de nuevo– estableció Hidalgo Bayal: «Cabía empadronar a su personaje [de *LAI*, aunque también es aplicable al narrador de *LLL*] en la galería de protagonistas difusos, evanescentes, inconcretos, descontextualizados» (Hidalgo Bayal, 1997: 144). Pero no solo eso; los nombres del resto de personajes de ambas novelas se desvían en parte de la norma del contexto cultural, bien en virtud de formas hipocorísticas, de neologismos, de simples iniciales, de extranjerismos o de alias: Irache, Lolas, Aliocha, Aldo, África, NM

(*LAI*), Buck, Nueve, Cortamangas, Eme Jota, Goetz (*LLL*). La literatura de la amoralidad, la fuerza del Dionisios sobre lo apolíneo como conceptos nietzscheanos, o el mundo utópico, señalados asimismo por Navajas, se proyectan de igual forma en dos niveles narrativos: por una parte, el mundo delictivo y transgresor en el que se mueven los protagonistas de *LLL*; por otra, la forma de vida del grupo (representantes secretos, precisamente por esa condición, de un orden dionisiaco) está proponiendo implícitamente un estatus moral y social nuevos, de naturaleza utópica, así como una contestación al sistema, basada en elementos de agresión o destrucción (el robo, el atraco a mano armada, el expolio de librerías), cuyo eco se extiende a la aniquilación del espacio vital del grupo, la casona denominada El Vaticano. En *LAI* la busca de lo utópico y la valoración del no-sistema se justifica, por una parte, en la actualización anacrónica del mito (la aparición de las esfinges y su animización surrealista) y, por otra, en la huida de Asgard en dirigible, máquina que conecta, ubicada en la distancia casi inalcanzable del topos asgardiano, con los espacios míticos idealizados y con el futurismo escapista que contrarresta el *pathos* en que se sume el protagonista-narrador desde la muerte de Irache.

4.1.6. *LOS AÑOS IMAGINARIOS.*

4.1.6.1. Contexto.

Inscribir *LAI* en una tendencia definida de la novela española de los años ochenta no es asunto fácil; no obstante, pueden apuntarse algunos rasgos que el profesor Santos Alonso recoge en su magnífico estudio sobre la novela última en España. Entre esos rasgos debe ser destacado el tratamiento del lenguaje, con respecto al cual, «los novelistas del periodo defendieron siempre la obra bien hecha, el cuidado de la expresión lingüística y el estilo personal con el fin de lograr unos resultados estéticos sobresalientes» (2003: 66-67). En segundo lugar, es incuestionable que *LAI* debe ser adscrita a lo que Santos Alonso (2003: 83) denomina «La novela evocadora de la memoria», puesto que no otra cosa intenta el protagonista-narrador: recuperar, mediante el ejercicio de la escritura, un pasado más o menos reciente, más o menos lejano; aunque lo cierto es que la textura temporal de la novela, el empleo del pretérito indefinido de forma preponderante, sitúa la acción en un pasado más bien lejano, muy próximo al mito personal. En este sentido, la tendencia señalada por Santos Alonso, mediante la cual el novelista «busca respuestas a los interrogantes personales de las distintas generaciones de españoles» (Alonso, 2003: 83), refleja en cierto modo –aunque no la agota– otra clave del texto de Alonso Guerrero. *LAI* se halla quizá más cerca de «La novela alegórica, mítica y fantástica» (Alonso, 2003: 86, 147), tendencia que aporta motivos significantes en «el recuerdo y la evocación, es decir, en el tratamiento de la memoria personal», a través de la cual «se pretende llegar (...) a un territorio en que lo legendario y lo mítico, lo simbólico y lo metafórico, lo inexplicable y lo soñado, se contemplan como elementos supraestructurales de la realidad» (Alonso, 2003: 86). El irracionalismo, el mito, la fantasía, lo misterioso (o la intriga, añadiríamos nosotros, pues forma parte de la trama de *LAI*) o, incluso, la metaliteratura (Alonso, 2003: 86), son componentes perfectamente aplicables al texto narrativo de Alonso Guerrero²⁸⁷. En cierto modo, el texto

²⁸⁷ A modo de ilustración, recordemos que Santos Alonso sitúa en esta tendencia novelas tales como *En el estado* (1977), de Juan Benet; *Cuarteto de máscaras* (1976), de Rodrigo Rubio; *Octubre, octubre* (1981), de José Luis Sampedro, o *El caldero de oro* (1981), de José María Merino, la que mejor ejemplifica la mezcla de fantasía y realidad (Alonso, 2003: 87, 88).

del extremeño participa también lo experimentalista, particularmente por la condensación metafórica, pero también del expresionismo, siguiendo la tradición y la influencia vallein- clanesca (Alonso, 2003: 140). En concomitancia con todos estos rasgos, Alonso Guerrero declaraba en la solapa de la edición (única edición) de *Los años imaginarios* (Pamiela, 1987), a modo de nota prologal, lo siguiente:

Escribí *Los años imaginarios* (primera novela de una *Dilogía asgardiana*) en los umbrales del siempre irreal o fantasista hallazgo de lo urbano. Por entonces aún andaba cercana cierta impronta del cómic, cuya formulación visual me influyó y cuyas técnicas he tratado de aplicar en la presente novela (...) *Los años imaginarios* queda, pues, como el tributo –acaso involuntario– a una pasada elegancia, o como la larga tira monorríma de una memoria (Guerrero, 1987).

En este sentido, nos interesa, más que la huella visual del cómic, que introduce motivos vanguardistas, la relación entre la memoria y la narración, aun si se tratase de una memoria inventada, *imaginada* a partir de presupuestos estéticos, como creemos que es el caso de *LAI*. El protagonista-narrador (del mismo modo que sucederá con *LLL*) recuerda, en primera persona, como en un ejercicio memorialístico, su pasado en Asgard y su relación amorosa con dos mujeres jóvenes, Irache y Lolas, a raíz de la muerte accidental de la primera, en circunstancias en principio extrañas. El recuerdo se expone mediante el recurso incesante de la metáfora, un rasgo distintivo del estilo y del espíritu narrativo de Alonso Guerrero. Los recursos metafóricos y vanguardistas como constante en nuestro autor han sido aludidos por el profesor Manuel Simón Viola en relación con el anti-sentimentalismo, y la expresión imprevista, aspectos que muestran indirectamente a la realidad «mediante la explotación ingeniosa de correspondencias imprevistas (en especial símiles y metáforas)» (Simón Viola, 2008: 77). Además, lo metafórico se une, por sí mismo, a la denominada novela poemática o novela lírica. Con respecto a estos conceptos, los críticos (Asís Garrote, 1996; Gullón, 1990; Sobejano, 2003) aportan diferencias que logran trazar planos notablemente independientes, pese a la dificultad que entraña la elaboración de una tesis sólida sobre este tipo de novela. Asís Garrote relaciona lo poemático con la colaboración inicial de «la imaginación y la fantasía» (1996: 274), pero también con el subjetivismo, «por vía de sensación, memoria o recuerdo» (Asís Garrote, 1996: 275). Con más precisión, la misma autora considera que «Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto

poético por excelencia» (Asís Garrote, 1996: 253; pero también, y en los mismos términos, Sobejano, 2003: 91)²⁸⁸. Sin intentar ahondar excesivamente en este terreno, diremos que Ricardo Gullón aporta una visión algo distinta de la novela poemática o novela lírica en su conocido estudio (Gullón, 1990), donde, con un afán únicamente aproximativo, habla de esta categoría de novelas en el sentido –en primer lugar– de «Viajar a través de la conciencia» (1990: 11) y, en segundo lugar, porque el lector «Siente (...) que el modo de contar le conquista y, por decirlo así, le impone un repertorio de actitudes que sensibilizan su conciencia e interiorizan su experiencia» (Gullón, 1990: 132), a lo que une más adelante «el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior (...), la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo» (Gullón, 1990: 16). Habla Gullón de novelistas que, en su momento, renovaron la novela del siglo XX en Europa: Virginia Woolf, Joyce, Proust, pero también de Valle-Inclán, Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Jarnés, etc., todos ellos en consonancia (los españoles, particularmente) con *Ideas sobre la novela* de Ortega.

Considerando todo lo cual, parece evidente la filiación poemática de la novela como valor presente desde los primeros momentos de la acción; si bien no sea esta lo más importante en la obra: escasa o nimia, deja prácticamente todo su dominio a los usos poéticos del lenguaje desde los primeros instantes.

De otro lado, la línea argumental de la novela se resume en un regreso a Asgard del narrador-protagonista a raíz de la muerte repentina e inexplicable de un antiguo amor, Irache, que una noche cae con su automóvil al fondo de las aguas del puerto marítimo. La novela, utilizando la primera persona narrativa, repasa la historia erótica entre el narrador-protagonista e Irache y otras mujeres jóvenes con las que se relaciona en el pasado, hasta el momento en que, una vez rota la relación amorosa con la primera, decide marcharse de Asgard. Regresa a la ciudad a raíz de la muerte de Irache y a partir de ahí reconstruye su pasado erótico y de amistades. A esto se une una serie de referencias de la vida universitaria en Asgard, en donde emerge una especie de secta milenarista, «los ascensionistas», que promulgan la ascensión de Asgard a los aires, del mismo modo que ocurre con la isla de Laputa, de *Los viajes de Gulliver*. El destino del protagonista narrador está unido a esa naturaleza aérea de Asgard –que es lo que en definitiva ha provocado la muerte de Irache

²⁸⁸ En realidad, quien establece el concepto de *novela poemática* es Sobejano, pues el artículo data originalmente de 1983 («Testimonio y poema en la novela española contemporánea». En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*).

en accidente, al caer al precipicio que provoca la subida de la ciudad a los aires–, lo que le llevará finalmente a una huida de la ciudad en zepelín.

Lo significativo, por tanto, no es la abundancia de acción, sino el lenguaje con el que el narrador transforma la realidad. Por lo tanto las palabras que el propio autor dedica a su obra incipiente adquieren sentido, el de «conseguir una vivencia creacionista, una autobiografía fantástica, unos años imaginarios y a la vez tan reales» (Cayetano Rosado, 1984: 191-182). Esa vivencia toma forma en la primera línea de la novela: «Viernes. La radio predijo tormentas. La borrasca tráfuga del Atlántico. Fuimos a enterrar a Irache bajo paraguas membranosos como quirópteros. Sólo los amigos tras su fantasma sin fanales entrevistado en el aguacero» (*LAI*: 9).

El narrador-protagonista distribuye en 57 capítulos una sucesión de hechos que tienen lugar en un pasado lejano, durante su estancia en Asgard. Ese pasado lejano concluye con la muerte accidental de Irache, acontecimiento que provoca el regreso del protagonista a la ciudad durante unos días, desde el momento del sepelio hasta unas pocas jornadas posteriores, las cuales le servirán para poner en claro sus recuerdos e intentar averiguar la causa exacta de la muerte de Irache, las posibles razones de su supuesto suicidio. Tras su marcha en zepelín de Asgard, el narrador-protagonista narra la sucesión de acontecimientos desde un lugar y un tiempo indeterminados.

4.1.6.2. Los espacios como elementos de identidad.

Por la importancia que adquiere el espacio, tanto interior como exterior, en *LAI*, conviene referir ciertos aspectos teóricos según se ha establecido en estudios como el de Mieke Bal (1990), el de Acedo Tapia (2011) o el de María del Pilar Lozano Mijares (2007).

En esta novela de Alonso Guerrero (también, y acaso de forma más preponderante, en la siguiente, *LLL*) el espacio es algo más que un simple marco de referencia en que el personaje se sitúa. Para el narrador, los espacios interiores referidos a la casa de Irache son seguros o armónicos por lo general: evocan a la amada desaparecida; el espacio proyecta un recuerdo vivo sobre el personaje narrador, que él transforma poéticamente mediante

metáforas constantes. Además, existe un espacio ficticio, imaginario –o eso parece ser, respondiendo al adjetivo del título–, que es el del mar, un mar recordado o imaginado, u onírico, cuya formulación narrativa afecta al carácter de verosimilitud de la muerte de Irache: muerte a causa de suicidio o muerte por un movimiento telúrico brusco, fantástico o perteneciente al universo del sueño, es decir, literario –que es la ciudad de Asgard–, pues sus referencias más visibles pertenecen a la literatura (la isla de Laputa, de *Los viajes de Gulliver*, de J. Swift; Castrolforte de Baralla, de *La saga/fuga de J. B.*, de G. T. Ballester; la Portugal desprendida de la Península Ibérica de *La balsa de piedra*, de José Saramago, o, incluso *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino). El espacio de *LAI*, en este sentido, podría albergar un contenido simbólico que contribuye a la identidad del narrador, puesto que es él quien imagina la ciudad. En este sentido, Mieke Bal considera que «El contenido semántico de los aspectos espaciales se puede elaborar de la misma forma que el de un personaje» (Bal, 1990: 103). El espacio es, también, un personaje que acompaña y con el que dialoga el narrador en la medida en que se proyecta sobre él (espacio \forall narrador). El espacio está, por tanto, tematizado, y «se convierte en objeto de presentación por sí mismo» (Bal, 1990: 103).

Más precisas aún son las ideas de María del Pilar Lozano Mijares (2007) al hablar del «Espacio heterotópico», relacionado –según formulaciones posmodernas– con los «mundos infinitos y mutuamente excluyentes: radicalmente discontinuo y heterogéneo, existente e inexistente al mismo tiempo» (Lozano Mijares, 2007: 171). En *LAI* el espacio se propone como deconstrucción, pues no deja de presentarse como un espacio extraño (Lozano Mijares, 2007: 171-172): el mar inexistente o de existencia dudosa, la ciudad que se desprende de la tierra como la isla de Laputa y se mantiene en el aire el tiempo suficiente para provocar siniestros automovilísticos (y en este sentido es visible la influencia de la literatura de lo real maravilloso hispanoamericano); de tal forma, el espacio «obliga al tiempo a congelarse, eternizado en un presente plano» (Lozano Mijares, 2007: 172).

Por su parte, Eugenia María Acedo Tapia advierte de que el espacio adquiere una importancia superior a la de lo estrictamente físico, sirviendo de «caracterización (...) que contribuye a dar esencia a los personajes», de tal forma que subjetivamente «el individuo reelabora internamente los contenidos del espacio y los lleva al ámbito de la conciencia» (Acedo Tapia, 2011: 15). En este sentido, y siguiendo, la clasificación de Henri Lefebvre (*La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013), se distinguen tres tipos

de espacio: el espacio físico, el espacio social y el espacio mental. Mediante el espacio mental, «el individuo interpreta su entorno y los trasciende por el poder de la imaginación» (Acedo Tapia, 2011: 16).

Siguiendo el argumento de Eugenia María Acedo Tapia en *Del infierno al paraíso*, el protagonista narrador de *LAI* efectuaría una trayectoria vital que cruzaría, en primer lugar, el paraíso en su relación con Irache (en un pasado no determinado, que después se convertirá en mítico); en segundo lugar, el infierno a partir de su regreso a Asgard tras la noticia de la muerte de la joven, supuestamente por suicidio; y, por último, de nuevo el paraíso en virtud de su marcha en zepelín, símbolo de una hipóstasis narrativa y vital de huida hacia el cielo.

Inmediatamente analizaremos estas manifestaciones espaciales a lo largo de la novela.

4.1.6.3. El espacio interior.

4.1.6.3.1. La casa de Irache.

La casa de Irache, como espacio ocupado por el recuerdo del narrador-protagonista, constituye un ámbito unido a cultura y los libros (Paul Eluard, Saint John Perse, autores que ya citaba Alonso Guerrero en el cuestionario de urgencia de *Alquimia* (Cayetano Rosado, 1984: 183), pero también se configura como un espacio arrasado en la conciencia estética del narrador-protagonista:

Todo ahora pérdida y combustión, todo germinado de la propia convencionalidad ahora tan explicado y envejecido en balumbas como guaridas de castores cubiertas de arpillera, bultos que no eran muebles, objetos reducidos a lo más esencial y corroídos por el olvido como osamentas de campo (*LAI*: 31).

La casa es, asimismo, ocupada por la proyección del fantasma lírico e imaginario

de Irache, a cuyo recuerdo se une siempre la zoología ornitológica:

El fantasma de Irache no hacía más que extraer de aquel mundo sobre cenizas la realidad sustentadora, ente expoliador pululando en la multitud de los pájaros de Eluard que pugnaban por subir desde el sótano arrastrando sus varillas de acupuntura, sustrayendo la comezón infecciosa de la realidad que corroía las esquinas redondeándolas y transformando la casa en una gruta (*LAI*: 30).

Más adelante, el narrador-protagonista reconoce ese caos en que la ausencia de Irache ha convertido el espacio interior de la casa: «Se había vuelto caótica, rebosante de recuerdos (...). Sentí el mismo despertar del caos que cuando me despedía de ella» (*LAI*: 32-33). La casa de Irache, tras su muerte, se transforma rápidamente en un lugar desolado: «Esgrimía [la casa] un retorcimiento de trampa» (*LAI*: 129); desordenado o caótico: «En la planta inferior ya no había pájaros, el bajo estrato piramidal estaba vacío, la reserva tribal, excepto algunas cariátides, rotas o con partes hundidas como proyecciones en el estuco de la pared» (*LAI*: 129). Y terminará tomando el aspecto poética de «un segundo panteón» (*LAI*: 133), de ahí que, al salir, la manija se convierta en «una rosa fría» (*LAI*: 133).

4.1.6.3.2. Garajes.

Los garajes de la policía en los que se encuentra el coche de Irache pierden su identidad pragmática y adoptan apariencias muy distintas en virtud de los procedimientos metafóricos: «(...) lo más hondo del hangar, un lugar lleno de ventanucos de catedral gótica que proyectaban hilos de luz sobre un plató de refinería» (*LAI*: 116). Parecida transformación se opera en el coche de Irache rescatado de las aguas, que se transmuta en una «chapa quemada y medio comida por las grúas» (*LAI*: 117). Ese mismo objeto, en virtud de las características del accidente, se reconvierte en «batiscafo» y el color del automóvil se mezcla «en una paleta de sangre, aunque sangre alegórica, puro homenaje» (*LAI*: 117).

La propia Irache, o la imagen que de Irache se incrusta en la imaginación metafórica del narrador, es una «Ofelia muerta en el abrazo de los nenúfares de hierro» (*LAI*: 118).

Todo el proceso de creación surrealista –o creacionista– es en realidad un *continuum verbal* que se expande por toda la obra y que afecta a todas las instancias, muchas veces a partir de relaciones metonímicas, como ocurre con la caja con los objetos personales de Irache que el narrador transporta como «urna de cenizas» (118), la misma caja de la que más adelante dirá que «pesaba lo que una vida» (*LAI*: 120).

4.1.6.4. El espacio exterior.

Al principio de la narración encontramos una referencia a la naturaleza climática y cultural de la ciudad, que parece vincularse a los espacios mediterráneos: «Marlena, entre sus piedras, una niña bella pero no enamorada, sólo encaprichada, curiosa, caliente, buscada por todos los unicornios de la noche mediterránea» (*LAI*: 15). No obstante, los datos sobre el enclave concreto de Asgard se diseminan a lo largo de la novela, y no son nunca determinantes, el espacio se presenta sin referencias geográficas definidas, solo sabemos que Asgard es una ciudad marítima, mediterránea; solo en el primer capítulo podemos rastrear ciertas leves ciertas coordenadas geográficas: «Una mañana apareció [Marlén] desde más allá del suroeste como frontispicio» (*LAI*: 11).

El mito del eterno retorno, que en *LLL* es letimotiv de la acción, aparece también en *LAI* unido al recuerdo que el narrador-protagonista tiene de Irache desaparecida y de la casa:

La angustia de esa realidad repetida y dramática me colocó en una posición de sí-sifo giróvago, en la concavidad de una leyenda frente a la convexidad de la historia (...) ¿Cuándo se había iniciado el estereotipo del eterno retorno, la continua aventura? (*LAI*: 32).

Tras la muerte de Irache la ciudad pierde su identidad y mediante la metáfora adquiere apariencia de otra época; es una «Gomorra destruida» (*LAI*: 42) y, en el mismo nivel metafórico, el narrador la contempla a través de la estética del cómic: «Convulsa desde hacía tiempo por simulacros de ataques aéreos y estallidos de las bocas de riego»

(LAI: 42).

Como espacio de desarrollo vital, Asgard pasa a ser, tras el sepelio de Irache, una entidad al margen. Ya lo era de algún modo para el narrador-protagonista, pues se había marchado de ella a partir de la ruptura con su amada, pero ahora la ciudad está señalada por el signo de lo extinguido y todo se metamorfosea bajo la influencia de un mismo elemento:

Es curioso cómo la muerte, pensé, pone a toda una ciudad al margen de la historia, en el fondo de una depresión, de un valle de los muertos explotando por las gasolinerías que eran las manchas solares reflejadas en esa otra cara oculta del océano (LAI: 54).

El espacio urbano de la ciudad es ahora hosco e inhóspito, lugar de confrontación de la dualidad que domina al narrador, situado entre el recuerdo –inútil– de Irache y la vida después de su muerte –asolada–, con «una mitad en llamas y la otra semisumergida en el vendaval» (LAI: 54).

La desafección que le provoca al narrador la ciudad sin Irache le hace volverse hacia otra búsqueda, igualmente imposible (LAI: 56). Esa búsqueda es ejemplificada por el grupo inmediatamente desde el momento en que deciden marcharse «al campo, donde todo se ve llegar desde más lejos, al parecer a un vago caserón de ciertos vagos amigos» (56), caserón que nos hace recordar a la mansión de El Vaticano, de *LLL*, con lo que en cierto sentido el símbolo del eterno retorno queda también aludido en *LAI*.

El pasado de la ciudad y su ascendencia futurista quedan reflejados en el capítulo 39. Irache y el narrador visitan la hemeroteca, consultan fotografías de 1905 en las que se nos revela una Asgard aristócrata, los anuncios de moda, la estética social, los inicios automovilísticos y maquinistas (Hispano Suiza, Rolls con los motores de la RAF, la anacrónica «máquina de vapor dibujada por Leonardo» (LAI: 111). La antítesis antiguo-moderno emerge al abandonar la hemeroteca, cuando «Asgard nos esperaba a la salida de la hemeroteca sin envejecer» (LAI: 111). La inmersión documentalista en el pasado de Asgard pondera un mundo moderno unido icónicamente al pasado (por ejemplo a través de la presencia de los zeplines), tiempo que permanece imaginativamente instalado en la imaginación del narrador cuando abandonan el edificio de la hemeroteca: «Empecinados en recorrer y ser recorridos por la ciudad demediada, oblicua entre pasado perfecto y presente continuo, vertida en los cielos dominicales de misa obligatoria» (LAI: 111). El

narrador nos transmite la imagen de una ciudad de origen medieval, mítica, instalada en parte en un pasado inmóvil: «En 1905 Asgard tenía sus murallas intactas, no había edificaciones extramuros» (*LAI*: 112). Su periodo arcaico remite a un mundo bélico, también mítico, impreciso históricamente: «Eran murallas fuertes de aguantar invasiones, arietes bárbaros, monarquías salvajes» (*LAI*: 112). Ese período mítico, de crecimiento intramuros, se opone al otro ulterior en que la ciudad «empezó a crecer hacia arriba como un termitero» (*LAI*: 112), con lo que el mar –imaginario o real, literario, onírico o empírico– queda abajo: «Las calas bajas, la escollera como un ciclón adentrándose en el mar, la playa, pero también una zona de farallones, obeliscos, rascacielos, columnas de Hércules, embarcaderos, transatlánticos incrustados en el malecón como torpedos sin explosinar» (*LAI*: 112).

No obstante, y en antítesis con la Asgard de principios del XX, el suburbano pone una marca de modernidad, nos devuelve a la Asgard viva. El suburbano se mezcla aún con el estrato antiguo de la ciudad:

Las obras del suburbano habían horadado estratos antiguos de la ciudad, de la vieja hampa. Pegando la cara al cristal podíamos ver, entre los cables y tubos de ventilación, peristilos sobre los que se habían construido los cimientos de la ciudad moderna, peristáltica, hipertensa, llena de ratas (*LAI*: 113).

Pero la ciudad no siempre es el espacio que acoge el amor y la felicidad del pasado, permanente para el goce; también se vuelve un lugar de tránsito, inhóspito para el narrador que permanece unas horas tramitando lo que le ha dejado el recuerdo, Irache, su automóvil y sus objetos personales que guarda el mismo narrador en una caja entregada por la policía. Por ello, el amanecer es «espasmódico» (*LAI*: 116) y carece de asideros, la estancia del narrador en la pensión es el reflejo del desarraigo. La noche no es, tampoco, el tiempo idóneo que los amantes han aprovechado en otra época para sus encuentros, sino «una superación, un triunfo para el que ha vivido sin dormirse» (*LAI*: 116). Asgard se propone, en definitiva, como lugar del exilio, «la deportación», «una ciudad sitiada como cuando tenía murallas y las utilizaba para sucumbir» (*LAI*: 121). La muerte de Irache significa la transformación, cuya influencia se ejerce en cada uno de los elementos contiguos al narrador y que, en última instancia, va a constreñir al protagonista a la huida definitiva en zepelín.

La ciudad es, por tanto, un espacio mítico que ha construido la memoria del narrador-protagonista: dirigibles, aeródromos, suburbano, trenes, la velocidad de los automóviles, la noche, los taxis, la propia muerte de su amor, una imposible ascensión a los aires por unos instantes; y el narrador se hace consciente de ese proceso: «Asgard era en ese sentido una ciudad mítica y metafórica, quién sabe si otro truco del ayuntamiento» (*LAI*: 173).

Pero la ciudad es también corolario de un pasado aristócrata (reminiscencias metafóricas de los primeros años del siglo pasado (1905), años que Irache y el protagonista recuerdan revisando antiguas fotografías en la hemeroteca), unido estrictamente a los zepe-lines. Estas aeronaves perviven como símbolos de un pasado mítico en el avance de la aviación, rémoras de un romanticismo de las primeras máquinas, reproducido después en la estética del cómic y en el cine, sobre todo. Y, por último, la ciudad no es más que transformación, estética pictórico-poética: «La postal bella, impresionista y nostálgica de la lejanía asgardiana» (*LAI*: 221).

La ciudad pervive en un espacio moviente, quizás inexacto (su ascensión misma es símbolo de su inestabilidad orográfica y cronológica); arrastra indicios de un movimiento a través del tiempo que la vinculan de nuevo al mito del eterno retorno, presente también en *LLL*:

Le apunté la posibilidad de que la ciudad hubiese estado en otros lugares en el pasado y conservara vestigios de las mismas necrópolis, balnearios, pistas como aquellas, de que la ciudad llevase siglos levantándose y llenando el orbe de sus desplazamientos que, de puro ilusorios dejaran luego concitaciones intemporales, como la que presenciábamos (*LAI*: 176).

El narrador ha permanecido unos días en Asgard tras el entierro de Irache; días y estancia que le han servido para poner en claro su pasado amoroso; ha vuelto a ver a los amigos, ha hallado la razón física de la muerte de Irache y, después de todo ello, su destino es la marcha y la huida. La mañana en que decide abandonar Asgard retoma circularmente el principio luctuoso de la narración: «La mañana consumada, lánguida de sol, atardecida, me remitía girando a la mañana lluviosa en que llegué a la ciudad, llena de velos como los edificios en obras» (*LAI*: 183); regresa a su antiguo domicilio (debemos suponer que no es la casa de Irache, ya visitada por los amigos tras su sepelio): «Me encontré un olor a cerrado, una emanada ausencia (...) y fue como si el judío de Praga hubiese pernoctado

allí para escribir y meditar» (*LAI*: 184). El espacio de la casa representa un lugar de abandono, la reminiscencia física y espiritual de otra vida anterior que han ido cubriendo los estratos sutiles del tiempo: «Una casa abandonada es como una jungla ecuatorial quemada por los incendios, en poco tiempo vuelve a recobrar su primitivismo» (*LAI*: 184). Y, a la vez, es un lugar concluido, a punto de derrumbarse y arrastrar con él toda una vida: «Empecé a oír el fragor de lejanos derrumbamientos, de fachadas que nunca habían existido y tabiques interiores, oí pasos a mi espalda, el hálito de una casa que respiraba como una mujer» (*LAI*: 186).

4.1.6.5. El mar: realidad e imaginación.

El mar y una serie de motivos pertenecientes a su campo léxico (incluso el nombre de algún personaje, como Marieta, en el mismo sentido que la Marlén y sus sucesivos nombres de la misma raíz en *LLL*) son recurrentes en la narración, de manera que Asgard se proyecta en la conciencia del lector como una ciudad marítima. Pero el mar, pese a estar léxicamente presente en toda la narración, es, sin embargo, un elemento ambiguo, difuso. En este sentido, en el capítulo 24 el narrador realiza un viaje en taxi con Marieta, que terminará en el puerto, al menos en un puerto que percibe el protagonista-narrador, pero que para Marieta es inexistente:

«¿De qué barcos hablas? (...) «Transcurrieron un par de segundos, me vi en el espejo y miré por la ventanilla: «De los del puerto, naturalmente» .

Por un momento ella pareció desconcertada, mira al tío del taxi como si temiera que estuviese oyéndonos, y me dice que no es momento de quedarme con ella, que hace muchísimos años que no ve ningún barco (...), y me descubre súbitamente en mitad de un descorchado enigma que debo estar enfermo o alucinado, porque nuestra ciudad podrá tener muchos taxis y demasiados cementerios, pero no tiene barcos, ni puerto de mar, ni rompeolas» (*LAI*: 61).

Por tanto, el mar, la referencias a elementos marítimos, parecen ser una realización imaginaria de la ciudad ideal que el narrador-protagonista busca o recuerda. Pero la duda

se extiende con la argumentación del narrador: «¿Entonces qué habían sido Irache y su muerte de agua?, ¿qué nuestro querido Manhattan-amado Egipto de Mandelshtam?» (*LAI*: 61). La duda y la existencia real del mar se oponen en una antítesis que pervive incluso en la búsqueda de las causas de la muerte de Irache, cuando el narrador afirma que «Irache había salido de su cama para precipitarse al mar o lo que hubiera en su lugar» (*LAI*: 155).

El mar sirve también, por su condición del elemento geográfico perteneciente al enclave de la ciudad, de punto de huida, de partida, para Lolas: «Lolas se iba, se iría una noche de atraque y amarre, embarcada en uno de esos grandes bajeles que siguen la ruta de Admunsen» (*LAI*: 48).

Tras la duda de la existencia del mar y la perplejidad de Marieta ante el planteamiento de la existencia real del mar que establece el protagonista, en el inmediato capítulo 25 el narrador se refiere a la marcha de Lolas, que parte en barco: «La fui a despedir al puerto» (*LAI*: 62). Por tanto la duda que el capítulo anterior, el 24, establece con respecto a este motivo, hace pensar al lector en un desajuste lírico del narrador, que provoca la ambigüedad, que finalmente se mantiene durante el resto de la narración. Ahora bien, la huida en el último capítulo del protagonista-narrador en zepelín, y no en barco, como cabría esperar merced a su reiteración del campo léxico marítimo, nos lleva a la idea de que, efectivamente, el universo que crea el protagonista pertenece más bien a lo imaginario-poético en lo referente a lo marítimo, aun atribuyéndole como lectores esa misma naturaleza imaginaria la despedida de Asgard en zepelín. Y en esta misma línea el propio narrador establece una frontera, no referida esta vez al espacio, sino al tiempo, pero que nos vale para identificar la naturaleza imaginaria de la narración: «El único tiempo real era el subjetivo que iba y la besaba contrario a las manecillas del reloj» (*LAI*: 70).

La obsesión por la existencia del mar se prolonga en el capítulo 26. Aliocha y el narrador se emborrachan; buscan el mar, «dirigiéndonos por instinto hacia el ulular del viento en el silbo de los puentes como pilotos de la isla volante de Swift» (*LAI*: 64). La duda de la existencia o no del mar se instala en la conciencia alterada del narrador, lo que nos hace pensar que la ambigüedad sobre este elemento se debe también a los efectos del alcohol («Sólo hacía falta seguir nuestras meadas de nitroglicerina hacia el casco viejo», [*LAI*: 63]); y prosigue en su duda: «El pitido de un tren o un barco barrenó a lo lejos las espiras de la ciudad» (*LAI*: 65); duda que a veces se traslada a una percepción real, o equivocadamente real: «Vi erguirse sobre los tejados la figura de un faro, el faro, en la derecha de las bocacalles» (*LAI*: 65); pero lo real percibido alterna de nuevo con la duda: «El mar

debe estar por alguna parte, continuaba diciendo Aliocha entre dientes» (*LAI*: 65) (del mismo personaje de Aliocha dirá el narrador en el capítulo 31 que «Asgard, para él [para Aliocha], nunca había estado a menos de quinientos kilómetros del océano (*LAI*: 82); o: «Enfilamos el paseo marítimo o lo que debiera serlo» (*LAI*: 66).

La duda del mar y la percepción del espacio permanecen alteradas; vislumbran un faro; el mar sigue hurtado a sus ojos; y la realidad final del viaje se instala frente a ellos – lejos del elemento *mar*– al chocar contra un árbol. Ahora bien, la conclusión final del narrador, entre poética y real, es contundente y lógica si tenemos en cuenta el imposible hallazgo o la imposible existencia del mar: «Si el mar no existía Irache estaba viva» (*LAI*: 67). A partir de tal razonamiento, la realidad parece escaparse a un sentido empírico. El espacio, el mar (símbolo de la muerte desde los textos bíblicos), Irache y la muerte empiezan a pertenecer solo al plano de la experiencia imaginaria, y estamos en condiciones de sospechar que el universo urbano, todo el universo circundante al narrador-protagonista, es el corolario de su percepción poético-imaginista.

La idea del mar imaginado es confirmada por el narrador en el capítulo 30: «Este oficio, esta lírica de estar oteando continuamente un mar imaginado iba dejándome paso a la fuga» (*LAI*: 79). Por tanto, lo imaginado es el oficio del que narra, su poética; la realidad fantasiosa sustituye a la realidad empírica y, al mismo tiempo, lo lanza a buscar otras realidades (la fuga de Asgard).

El motivo del mar no cesa: es una búsqueda o una construcción del personaje-narrador. El conocimiento del mecanismo que ha dado lugar a la muerte de Irache no implica un abandono de esa obsesión: «Al parecer nadie hacía caso de mis obsesiones» (*LAI*: 171); afirmación que es la conclusión de la pregunta retórica que el narrador se ha hecho inmediatamente antes y a la que África ha respondido de la misma forma: «El mar. ¿Dónde está el mar? África me miró extrañada, sonriendo (...) ¿El mar?» (*LAI*: 171). La duda que plantea la existencia o no del mar se desarrolla mediante otro elemento marítimo: el faro. El narrador y África se detienen en él, pero en seguida la duda asalta a la chica: «¿Y quién te dice que esto es un faro?» (*LAI*: 172).

En conclusión, diremos que el mar –aunque también el espacio en general– es uno de los *leitmotiv* de *LAI* que contribuye a la identidad poética, onírica o estética del narrador-protagonista. En este caso representa un elemento vital, pero al mismo tiempo no real, o al menos no absolutamente real. La posibilidad de la existencia del mar conecta con un pasado telúrico de la ciudad, como si Asgard fuera el resultado de una evolución que

aún no termina.

En cualquier caso, en virtud de las múltiples referencias que aparecen en la novela a las anfetaminas y al opio (o a las drogas en general), estamos en condiciones de afirmar que el elemento marítimo responde no a empirismo sino a un proceso mental del narrador-protagonista, a un efecto de su propia escritura como motor de la imaginación, estimulada probablemente por el uso de algún estupefaciente que se nos oculta, o, simplemente a su exacerbada imaginación poética y literaria. Aun así, los dirigibles parecen ser el nexo entre un mar posible-imposible y Asgard: «Los dirigibles eran la sonda de una explicación imaginaria y más universal –intuí–, mostraban que existían otras explicaciones en alguna parte, entonces estuve seguro de que el mar se hallaba en el extremo norte de su ruta» (*LAI*: 177).

El mar ambiguo, la dislocación que la imaginación u otra instancia del narrador elabora sobre el espacio en cuanto a la existencia o inexistencia del mar, es motivo de incesante disquisición interior: «Me asaltaron de golpe las preguntas de siempre, aplazadas, metido en la babia de las anfetás, como qué había sido del mar, dónde conocía a Lolás, quién se había llevado las escolleras desaparecidas» (*LAI*: 157).

Este motivo del espacio marítimo afecta al desarrollo de la muerte de Irache. Debemos pensar que la imaginación poética del narrador, su percepción de la realidad, es en rigor resultado de una posible influencia de los estupefacientes –anfetaminas, otras drogas– pues tanto de forma específica como de forma general se alude a ellas (sobre todo a las primeras) a lo largo de la novela. La diatriba del narrador no termina, e incluso le lleva a la duda de la existencia de Asgard misma: «No pregunté ahora tampoco, no busqué mapas para averiguar qué era aquel lugar si no era Asgard» (*LAI*: 157). Ahora bien, esa duda mantenida casi de forma existencial con respecto al mar queda en cierto sentido aclarada a partir del instante en que el narrador desvela que la muerte de Irache fue contemplada por él mismo a través de su catalejo, lo que –siguiendo la información que el propio narrador nos suministra en capítulos anteriores– significa que su percepción visual fue invertida por el efecto de la óptica. Esto no es más, por supuesto, que un recurso que la imaginación del narrador pone en marcha y que no justifica empíricamente una realidad inaprensible y lábil como es la que se elabora narrativamente: «Pero nada del mar, sólo que la policía seguía investigando, nada del amanecer de las grúas, de todo lo que vi por el catalejo» (*LAI*: 159). El mar es, por encima de todo, una conciencia, un elemento imaginativo que el personaje narrador mantiene vivo en su universo amoroso y poético, y que transmite a la

narración –pensemos en el título mismo, *LAI*– una dimensión estrictamente léxica, verbal, unívocamente literaria e irreal, aunque por supuesto moral y artísticamente válida.

4.1.6.6. La figura femenina y el erotismo.

El viaje por la playa de Lolas y el narrador concluye en las clases del instituto, pero la reminiscencia del paseo se alarga hasta el momento de la finalización la jornada escolar y la visión poética del narrador –siempre en un proceso de idealización– relaciona Lolas con el intertexto cultural de *Cenicienta*: «Se cubre el pecho con los libros, con las pegatinas, se detiene a vaciarse la playa de los zapatos de cristal, lentamente, como evacuando tiempo de un reloj de arena» (*LAI*: 47-48). El erotismo está presente y unido las figuras de los personajes femeninos, a veces de una forma abrupta, como sucede con el personaje de Lolas: «La imagino a lo largo del espejo de arena, perseguida de pronto por un centauro con miembro caballar, claro, cabalgándose armónicamente a la niña en la carrera» (*LAI*: 28). Pero el propio narrador-protagonista es consciente a veces de que su imaginación es la productora de la transformación poética de la realidad: «Yo empiezo a creer que lo del centauro más bien es una fantasía mía» (*LAI*: 48). Es evidente que la figura del centauro es un símbolo de sexualidad animalizada, instintiva, justamente la que le despierta al narrador el personaje de Lolas. En este sentido, Chevalier identifica al centauro con «la concupiscencia carnal con todas sus brutales violencias que vuelven al hombre parecido a las bestias» (*apud* Chevalier, 2007: 271-272). La doble naturaleza del centauro es también la doble –o cuádruple, si se quiere– naturaleza sexual que para sí imagina el narrador, recordando a estos dos seres mitológicos.

El erotismo de Lolas es exuberante, abrupto, hiperbólico y, por la energía que proyecta, queda unido, para el narrador, a la propia muerte (Ruffie, 1988): «En cada masturbación de Lolas el suicidio mecánico, la búsqueda ascendente de la muerte como orgasmo» (*LAI*: 49). Las masturbaciones de Lolas operan en la subjetividad imaginista del narrador, lo que se convierte casi en una fantasía erótica unida a la proyección icónico-poética: «Había momentos románticos, dominados por el olor a imprenta de la historia leída entre sueños, allende las cosas, en que su prolongada ausencia venía a mí en forma

de larga travesía aferrada a mis botas de correo del zar, en forma de puerta y rescatar a Lolos exhausta y goteante de su tiro en la vagina» (*LAI*: 48).

El erotismo se propaga sobre el cuerpo de Lolos hasta alcanzar su vértice máximo: «...su sexo humeante, su triángulo barrenado en trapecio, anchurado por momentos, y no solamente su sexo sino todo lo que en la mujer multiplica la masturbación: sus manos, su garganta, sus grandes labios y sus labios de siempre» (*LAI*: 49-50). En realidad, todo ese erotismo cuyo origen es el cuerpo femenino de Lolos forma parte de la imaginación del narrador, según confiesa: «Todo eso lo pensaba yo con la mirada fija en las líneas simétricas de sus bragas bajo el pantalón, o mirando directamente sus ojos hundidos en el mar» (*LAI*: 52).

El personaje femenino de Lolos reaparece (antes solo había sido evocado en la memoria literaria del narrador) hacia el final de la novela (capítulo 53), en el instante en que el narrador visita su antiguo domicilio. Se trata de un reencuentro con el pasado: casa –elemento femenino según el psicoanálisis (Freud, 1976, IV: 237; Bachelard, 2000: 36)– y mujer; ambas ya periclitadas y pertenecientes a un tiempo extinguido: «El estado de la casa era el síntoma de un tiempo sin control, además de las huellas caóticas que habían dejado los lúgubres sucesos de entonces» (*LAI*: 187). Un reencuentro que –a través del motivo de las manos– intenta realizarse en el sentido amoroso del pasado, pero que es imposible: «Ese era su propósito, renovar nuestra unión, ya sin el secreto [el antiguo triángulo amoroso narrador-Irache-Lolos], pero yo no sabía cómo decirle que tal cosa era imposible, que para mí todo se había acabado con la muerte de mi amor» (*LAI*: 188).

En este encuentro narrador-Lolos se actualiza otro encuentro anterior –en el pasado recordado por el protagonista– en el que Aliocha –testigo de la infidelidad (el secreto) del narrador– observa a la pareja. Todo eso en un momento fronterizo en el que el narrador-protagonista se está despidiendo de su vida en Asgard, de la ciudad, de todo su pasado. La casa es el escenario de lo ya fenecido: «Un remolino de hojas llenó el patio de ruido y de furia, y en la calle pasó como el rodar de caballo de cartón de la barca de Caronte, ya aventurada en el día» (*LAI*: 189), y la ciudad un territorio dispuesto para la despedida: «La ciudad había sido o estaba siendo la claudicación. Lo vivido irrecuperable, supe, había vuelto el encuentro en una imperceptible despedida» (*LAI*: 190).

4.1.6.7. Irache

La inicial figura femenina de Irache es agrandada o idealizada inmediatamente por el recuerdo del narrador. Los procedimientos lingüísticos se basan de forma recurrente en la metáfora y el símil. Y aun otro, que estará presente –con un proceso distinto– en *LLL*: lo que podríamos denominar como «proyección icónico-poética» o «proyección icónico-poética estimulada». Tal recurso se apoya en la creación de imágenes metafóricas estimuladas *por* o *que parten de* una realidad empírica, la cual es metamorfoseada en numerosísimas ocasiones por la percepción lírico-subjetiva del narrador. Normalmente esas proyecciones icónico-poéticas se desenvuelven dentro de la metáfora y no pasan de ahí, pero en otros muchos casos el potencial metafórico trasciende y *crea* una visión, dando lugar a formulaciones surrealistas del lenguaje. En definitiva, estos rasgos actualizan las nociones de *extrañamiento*, *desautomatización* y *desvío* puestos en marcha por el formalismo ruso.

Para Irache, el amor que encuentra Marieta la desvía hacia su interés por la taxidermia y los pájaros: «Irache cambió los pentagramas por agujas, el teclado por sus fratrías de pájaros» (38). La música del piano se transmuta, asimismo, en el canto de los pájaros muertos y disecados: «Únicamente componía para crear un canto prolongador del de la selva muerta de los pájaros» (*LAI*: 38).

El motivo de los pájaros se expande en la vida de Irache hasta alcanzar niveles surrealistas: «Se inventaba notas, escalafones, rías de arpegios sobre el papel cerúleo, cielo llevado por azores y postes telegráficos, palimpsestos con escolios marginales donde escribía alguna frase de Tagore o Gibran y le ponía tono» (*LAI*: 38). En la imaginación poética del narrador-protagonista, la figura femenina de Irache se integra con la naturaleza ornitológica en el mismo nivel surrealista: «Que la habían violado los pájaros, que necesitaba ser violada por los pájaros de Eluard, por avestruces machos, por búhos de catedrales miniadas de los ciegos, por halcones artúricos y falcónidas menores como gavi-lanes y águilas culebreras» (*LAI*: 38), hasta dar lugar a una especie de segunda naturaleza de ave.

La naturaleza de Irache queda identificada con la naturaleza ornitológica, en un sentido hiperbólico-metonímico: «La propia Irache iniciaba a veces una metamorfosis abortada hacia la gárgola, de tanto respirar atardeceres entre sus pájaros» (*LAI*: 39).

Finalmente, es el propio narrador-protagonista quien identifica todo ese proceso con una formulación surrealista: «...y toda la poesía de amor y muerte se paraba de nuevo en ella como un tatuaje de los surrealistas» (*LAI*: 39).

El recuerdo de Irache, el amor compartido por Aliocha y el narrador, revierte en una percepción culturalista y literaria por parte del segundo. El amor dualista se ajusta a la naturaleza de la novela-río, a la literatura de viajes en su recorrido por Asgard, a la filosofía kierkegaardiana y platónica, para desembocar en una visión barroca y antitética con respecto al cuerpo de la mujer recordada («La mujer desnuda es una mujer barroca» [*LAI*: 40]).

Los elementos y la atmósfera que acompañan a Irache en su sepelio están considerados desde un nivel surrealista: el piano y el fantasma de la mujer muerta contribuyen a una visión propia más del cómic que de la realidad novelesca, y a eso se une el reconocible intertexto literario de la novela de Mary Shelley: «Oí los pasos del fantasma en que había quedado la vida restante de mi amada, cuando ya el piano estaba entrando en el mausoleo y comenzaban a instalarse los pararrayos que quizá algún día le devolverían a la vida» (*LAI*: 42).

El motivo del maniquí potencia la naturaleza de Irache: una mujer joven, adolescente, modelo físico en el que el narrador-protagonista vuelca su potencia sensual. Irache se convierte mediante este motivo en objeto erótico: «De las trenzas salía un lascivo maniquí de ojos oscuros, destinado al perchado de modelitos de burdel» (*LAI*: 33); «Aunque era una búsqueda inútil: el maniquí estaba dentro de la propia Irache, apoderada por fin de sus trenzas» (*LAI*: 34).

El tiempo de la muerte de Irache se convierte en frontera psíquica, divide la vida anterior, la del recuerdo, de la ulterior, que será la de la huida de Asgard. El narrador trasmuta poéticamente mediante metáforas telúricas la división del tiempo: «Irache había muerto en un periodo interglaciar, tan y como dicen que la raza humana existe y desaparecerá, así, más fenómeno de la naturaleza que cosa importante y amada, más mujer climática que cultural» (*LAI*: 32).

Irache es la mujer duplicada, multiplicada en otras mujeres: África, Lolas, Marieta. La figura femenina, como en *LLL*, se multiplica en la percepción del narrador, de tal forma que la identidad de una se dispersa en las otras y cada una de la identidad de las otras se condensa en la principal, Irache.

En el caso de Marieta, la descripción que el narrador realiza de este personaje al-

canza rasgos de barroquismo léxico:

Marieta, [...] cobriza de tanto sol atardecido, rubia a veces, casi siempre selvaticada en una pose a cuatricomía, popelinas largas, cíngulos de seda, un camafeo en el cuello como único requilorio, también incriminada en el homicidio posmórtem de los compositores (*LAI*: 22).

El amor o las relaciones eróticas ejercen un cambio en las costumbres de los personajes femeninos, Marieta e Irache. En el caso de Marieta, el narrador-protagonista describe la metamorfosis mediante procedimientos irónico-burlescos: «No volvió a la música a cuatro manos, a la danza timbalesca y antropoide con Irache, porque ahora tenía otras marmomas que amarrar y otros sostenidos que pulsar» (*LAI*: 38).

Por su parte, el personaje de Lolos se une al mar, a ese mar entre real e imaginario de Asgard. Lolos da un paseo por la playa, al atardecer. La atmósfera, como sucederá en *LLL*, remite a un pasado muy anterior, cuyo origen es la pintura: «Lolos da largos paseos por la playa, cruzándose con la aurora dieciochesca de la tarde» (*LAI*: 46). A partir de la descripción de los lugares por donde transita el personaje femenino, sabemos que la ciudad tiene una «mitad semisumergida»; la vinculación de Asgard con el mar es referida constantemente, y el mar es un elemento vivo, personificado: «en el ebrio tartajeo de las mandíbulas del mar» (*LAI*: 46), y además es un espacio que contiene, según el método de proyección icónico-poética, «cadáveres esparcidos de turistas y visitantes, como muertos de un desembarco» (*LAI*: 46). La narración del paseo continúa poemáticamente, apoyándose en la metáfora, el símil y la metonimia:

Busco un hueco y espero que las olas desbaraten su cuerpo como un castillo de arena y se lo lleven al mar, penetrando primero en su ombligo y después en sus axilas refugiadas de estupro. Lolos redondea así los paralelos de la tierra en su cintura, sin moverse, sólo aprovechando la rotación de los alambres (*LAI*: 47).

4.1.6.8. El erotismo.

Uno de los elementos de más desarrollo narrativo en la novela es el erotismo. Recordemos que la acción es mínima y que la narración se detiene continuamente para dejar espacio a la descripción metafórica, centrada en los gestos de los personajes femeninos, en elementos corporales y en objetos, sobre todo:

Yo aprovechaba entonces para llevarme a Irache a un rincón y arponear de manos su cuerpo afinado en un túnel de viento, llegar precavidamente hasta su ropa interior blanca, calada, y bordearla siguiendo los respaldos, las cornisas sobre lo más profundo de la profanación (*LAI*: 23).

Las secuencias metafóricas se proyectan durante largos períodos sintácticos: «Aquel efímero entreacto de posesión terminaba al trocarse ella en serpiente desaniellada de placer que había que atenazar y después liberar, musa por momentos robada a todos los genios de la música entre el rugido hipostático del heavy metal» (*LAI*: 23); o, incluso, en capítulos completos, como sucede en el 11 (de casi dos páginas: 23-25), el cual se dedica por completo a la descripción del acto sexual.

4.1.6.9. El triángulo amoroso.

El narrador-protagonista, Irache y Aliocha configuran un triángulo amoroso para el que, después del tiempo, «Sólo existían antiguos recuerdos de pandilla y el síntoma periclitado de que ambos hubiéramos sido compañeros amantes amigos ángeles terribles de una misma mujer» (*LAI*: 46). La acción de *LAI* se apoya sobre todo la relación erótico-amorosa que el narrador establece entre Irache y Lolás, impulsada narrativamente por una visión poética no sólo de la figura femenina, sino también del entorno o los espacios vitales en que estos dos personajes se desarrollan. Irache y Lolás llegan a imbricarse en una unidad erótica, corporal. El narrador hace el amor con Lolás pero psicológica o imaginati-

vamente está ocupado por la figura de Irache. Lolas e Irache son una sola mujer y, al mismo tiempo, ambas figuras forman, junto con el narrador, un triángulo de alta temperatura erótica: «El gemido de Lolas tiene una longitud recorrida por la lengua de Irache, gladiadoras entrelazadas por las redes y los picos de fuego como las águilas bicéfalas de los zepelines» (*LAI*: 97); «Lolas era la primigenia Irache, mi amada como primer síndrome de la oscuridad prolongado hasta la prohibición» (96), de ahí que Lolas «Desnuda es una mujer superpuesta, copia y modelo» (*LAI*: 97).

En el instante en que comienzan a hacer el amor, Lolas se transmuta en una «mujer bicípita, metafórica, de dos cabezas –la suya y la de Irache– y un solo sexo como catalejo que se adentra en la ambigüedad sin desenmarañarla» (*LAI*: 97). En la narración del instante erótico, el lenguaje se adensa significativamente y el tiempo narrativo se lentifica a partir de la utilización del presente de indicativo:

Voy reordenando en ellas falsas cámaras, acaricio las piernas morenas de Lolas, de abajo arriba, volviendo por el envés de las otras más blancas de Irache. Sigo con la mirada la travesía de mis dedos levemente hundidos en el cuello canela, entre la quincalla del oro, bajo al sexo adosado a la almohada rosa de las masturbaciones, antigua, rellena de plumas. (...) Llevo los pulgares al sexo. Levanto a las niñas sobre la barca y me hundo en ellas (*LAI*: 97).

Aunque esta imbricación mental o triángulo erótico se vuelve inmediatamente desazón en el personaje masculino: «Lleno de culpa hacia ella por haber invocado el cuerpo de Irache y hacia Irache por haberlo olvidado» (*LAI*: 98).

El encuentro final entre el narrador-protagonista y Aliocha pone sobre la mesa los detalles del triángulo amoroso: Aliocha-Irache-narrador por una parte y, por otra, narrador-Irache-Lolas. Los triángulos amorosos se quiebran en dos puntos: los billetes o esquelas que Irache enviaba al narrador utilizando a los pájaros como mensajeros y el descubrimiento de la «infidelidad» del narrador por Aliocha. Ambos extremos se ponen de relieve y Aliocha justifica la muerte de Irache en la revelación del secreto (la infidelidad del narrador con Lolas):

Se lo dije todo, le revelé lo tuyo con Lolas en la playa, le puse delante de los ojos todo aquello que había permanecido para ella tras la sospecha. Ahora ya sabes por qué murió, sólo fue objeto paciente, en realidad la cosa iba contra ti, lo tuyo no es nada absurdo,

es sencillamente abyecto (*LAI*: 194).

Toda la puesta en claro del triángulo cierra la acción de la novela y precipita la huida del narrador: «Me levanté sin decir palabra, la caída horizontal de Cocteau me lanzaba en pos del destierro por la ruta de las ambulancias» (*LAI*: 196).

4.1.6.10. El surrealismo: la proyección icónico-poética estimulada.

En la cabina de discos del Spirits, la música de Wagner, cuyo eco porta Irache por su condición de pianista, sirve al narrador de antítesis a la música moderna creada con sintetizadores. Wagner se convierte poéticamente en icono que soporta una forma contestataria de inarmonía según los cánones clásicos:

Subía a la cabina del chico de los discos a encargar ruido de sintetizadores donde no se oyera el fusilamiento del compositor, que caía a cientos de metros en los paredones del conservatorio con los brazos en alto como un héroe romántico (*LAI*: 21).

La imagen se traslada inmediatamente a Irache en forma poético-surrealista: «Después venía la quema de su cuerpo, o de su chaqueta napoleónica o byroniana de botones de plata con troquel, en la pequeña hoguera verde del pipermin» (*LAI*: 21).

La *proyección icónico-poética estimulada* se apoya en motivos anacrónicos; tal es el caso del estegosaurio que ocupa una mesa de reuniones del padre de Marieta. Tal figura sustituye y caricaturiza al amante de Marieta:

Al cabo ese alguien surgió del esqueleto de estegosaurio de su padre. El estegosaurio daba grandes zancadas por toda la mansión y desaparecía aserrando los quicios de las puertas con su columna vertebral, cuando la niña dejó de presentarse a la hora convenida (*LAI*: 35).

De ahí que, líneas después, se nos presente y nos describa físicamente al novio de

Marieta de esta forma: «Una tarde Marieta nos presentó a un adolescente alto y granujiento» (*LAI*: 35). En el capítulo 19, durante el viaje en coche por Asgard, este procedimiento se proyecta sobre los acompañantes del asiento trasero, cuya visión se hace surrealista: «Las caras del asiento trasero eran ahora ciegos cuponeros que atravesaban la calzada por los pasos de cebra y mataban poceros en las alcantarillas» (*LAI*: 42).

El surrealismo, sin llegar a serlo en puridad, puede adoptar una forma de *imposibilismo*: lo cotidiano da una vuelta de tuerca e invade el plano de lo *no posible* pese a parecer verosímil, o de lo empíricamente imposible, aunque mantenga ciertos hilos que lo unan al ámbito de lo factible. Tal es el caso de la observación que lleva a cabo el narrador desde otra ciudad distante de Asgard de las actividades de Irache, cuyos pasos sigue el protagonista sirviéndose de un telescopio o catalejo: «Irache a su vez contraexilada en Asgard, lejos la niña de cualquier telescopio. Yo madrugaba para auscultar su actividad menstrual dependiente siempre de influjos y reflujos. Tendía un catalejo de una ciudad a otra» (*LAI*: 67). A este «surrealismo de lo posible» se une otro de similar naturaleza: la comunicación mediante pájaros mensajeros (exóticos, como el tucán).

De otro lado, el catalejo (elemento fálico) hace conectar al narrador con el ámbito de lo erótico de nuevo, pues contempla a Irache desnuda o masturbándose. Y, al lado de este surrealismo de lo posible, el surrealismo en rigor, el de las imágenes oníricas o imposibles que representan a una Irache que «bajaba a disecarse el pájaro del pecho, a tatuárse-lo, o a devolver a la vida los pájaros de cartompiedra» (*LAI*: 68). En este sentido, Irache parece afectada por alguna enfermedad que el narrador sólo menciona metafóricamente: «Y también allí presentes las aves que la anidaban por dentro, el flamenco joven sobre la horcada de los bronquios, el vencejo picoteándole las coronarias, la doble lechuga de la cabeza y el sexo» (*LAI*: 68); o bien lo que se logra aquí es la fusión plena de los elementos naturales con los estrictamente humanos (recordemos aquellos versos de Vicente Aleixandre: «Un pájaro de papel en el pecho nos dice que el tiempo de los besos no ha llegado», *Ámbito*).

El surrealismo va unido al motivo de los pájaros de Irache, «siempre atentos al fuego antiaéreo. Perdían los mensajes y los que llegaban caían exhaustos y se ahogaban en la pileta» (*LAI*: 70). El fuego antiaéreo y el ahogamiento en la pileta son los elementos que se añaden a una realidad en principio verosímil, que se vuelve precisamente gracias a esos elementos añadidos en motivo surrealista. No pocas veces el surrealismo se propaga en una imagería isotópica que da unidad al proceso narrativo:

Las agujas de Irache venían con ellos, clavadas entre sus alas como una escarape-
la, persiguiéndolos sin acuciarlos, el arte traslaticio de Irache más allá de la canícula
interpuesta como una gran fogata, en el ave recién desclavada del panel, hueca y llena de
microfilmes (*LAI*: 70).

Y de ahí a la transustanciación de Irache en pájaro sólo queda un paso: «Su tropis-
mo hacia el pájaro no obedecía a claves de este mundo» (*LAI*: 71).

Además, la visión surrealista se apoya en los objetos de la casa de Irache, en los li-
bros, con cuya tinta «iba yo pintándola toda durante días hasta dejarle un cuerpo de nativa
de los Nuba» (*LAI*: 130). El mismo motivo de la tinta se desarrolla hacia el recuerdo del
narrador, partiendo de valoraciones pictóricas: «Cuanto todo acababa hacíamos el amor
así, con la tinta aún fresca, los dibujos de su espalda quedaban reproducidos en mi pecho y
ya éramos dos cuerpos sacudidos por el mismo voltaje de la vida» (*LAI*: 130), y la
aparición imaginaria de Irache en forma de fantasma lírico en seguida se proyecta en la
visión del narrador: «A su espalda Irache cruzó por un espejo grande, guapa y sobrecog-
edora, enganchándose los pliegues del vestido blanco en una esquina del marco» (*LAI*:
132).

La narración del rescate del coche de Irache (capítulo 29) está repleta, del mismo
modo, de metáforas surrealistas. Vuelve el motivo del mar, que ahora se hace real, símbolo
de la muerte y del renacimiento: «El océano picado, principio y fin de los panteístas»
(*LAI*: 73). Junto a esto, las metáforas de carácter lapidario-greguerístico: «Spinoza es un
perro arrabalero que se muerde la cola»; además el futurismo surrealista apoyado en
motivos aéreos: «Caía la lluvia desde una flotilla de globos Montgolfier». Todo ello es el
telón de fondo que sirve al momento en que el coche de Irache es extraído desde el fondo
portuario. La imagen de ese instante se enriquece desde el punto de vista del *extra-*
ñamiento gracias al efecto de un adjetivo: «Las grúas de la policía bajaron lentamente el
coche, con la mujer coagulada en su interior» (*LAI*: 74).

El procedimiento surrealista se apoya, también, en el símil: «El automóvil de Ira-
che saltó a tierra con lentitud, casi evolutivamente como aquellos ictiosaurios que adapta-
ron sus aletas como garras» (*LAI*: 74). El narrador imagina los instantes previos al
accidente de Irache y, de nuevo mediante el símil, pondera elementos contiguos al motivo
de la muerte: «Adquirió una velocidad asombrosa marcha atrás, antes de colisionar

lateralmente con (...) alguna pila de balas de algodón asistida como una colmena por varias centurias de gente de color» (*LAI*: 74).

El surrealismo afecta a la sucesión temporal de la visión que del accidente de Irache recibe el protagonista-narrador mediante el telescopio con que observa, desde otra ciudad, la actividad de la mujer. El capítulo 29 mantiene estructuralmente el dato escondido hasta el último párrafo; el movimiento, como si se efectuara con una manivela de cámara de proyección antigua, se realiza de forma regresiva, de tal manera que la grúa de la policía sumerge el coche en el fondo marino, el coche de Irache «salta a tierra con lentitud» (*LAI*: 74), «todos los cristales rotos volvieron al parabrisas» (*LAI*: 74), «El coche (...) adquirió una velocidad asombrosa marcha atrás» (*LAI*: 74), «el landó pareció recobrar tras el choque la vieja ruta» (*LAI*: 74), finalmente, «La madrugada oscurecía por el poniente» (*LAI*: 74). Irache entra en casa y «sube las escaleras de espaldas», «va dejando semáforos rojos al frente como devolviendo tierra en los horrores de la retirada» (*LAI*: 77, en todas las citas). El narrador nos revela el por qué del movimiento regresivo: «La lente de un telescopio invierte los objetos y los acontecimientos igual que la retina del ojo» (*LAI*: 77).

Como procedimiento narrativo recurrente, junto a los zepelines aparecen elementos surrealistas que se apoyan en motivos anacrónicos, que podrían conectarse cronológicamente con el siglo XVIII o XIX: «Las damas ríen y dejan caer sus copas como pompas de jabón en la marquesina» (*LAI*: 79). Y de nuevo la imagen surrealista se extiende en la misma instancia figurativa:

A veces un marqués había disparado contra alguno de mis tucanes desde una tronera abierta, el pájaro llegaba hasta Irache somorgujado en el azoramiento de la trampa, en la confusión de elipse de la máquina, y entregaba el mensaje deturpado, estremecido, con hilillos de sangre bajo las alas (*LAI*: 81).

Pero, al mismo tiempo, los zepelines representan antitéticamente una vanguardia, la del futurismo (*LAI*: 79). En la misma estela surrealista, que se nutre en ocasiones de la hipérbole, otras imágenes significativas que proyectan el mundo de los zepelines al mismo nivel que las imágenes marítimas: «...del piloto [del zepelín] con el cuerpo marcado de amarrarse al timón en las tempestades» (*LAI*: 80). Los zepelines relacionan la Asgard de *LAI* con la Asgard de *Los ladrones de libros* en virtud del motivo del viaje. Las máquinas futuristas parecen ser en realidad máquinas del tiempo, un vector del eterno retorno: «Los

dirigibles van adonde nunca llegó ningún pájaro, al vórtice del maelstrom donde todas las respuestas a mis preguntas se ordenan y diluyen periódicamente» (*LAI*: 81).

Por su parte los zepelines introducen el motivo del mito; de ellos baja Salmán, un personaje con características de vidente (*LAI*: 85), y en ellos ascenderá y desaparecerá de Asgard el protagonista-narrador. La llegada y la huida por los aires de uno y otro personaje actualiza el mito de la redención divina, que se pondera en el personaje de Salmán y al que aspira el protagonista al optar por el método futurista del viaje aéreo. Para Chevalier, el viaje «se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual» (*apud* Chevalier, 2007: 1065) y, en otro orden, «a través de todas las literaturas, el viaje simboliza pues una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual», pero también puede convertirse en el «signo y en el símbolo del perpetuo rechazo de sí mismo» (*apud* Chevalier, 2007: 1067).

Es obvio que los zepelines son la concreción semántica de una puente que une lo terrenal con lo espiritual, o un cambio profundo de conciencia o de vida; así, el narrador anota: «La explanada de los zepelines estaba en esta tierra muerta opuesta al océano. Desde allí, sentados en la optativa conciencia de un aeródromo, mirábamos el siglo irse en los dirigibles» (*LAI*: 86). Asgard –y con ella la vida de los personajes– se sitúa en una lábil frontera: «Se fugaba por sus dos extremos como los vientos hacia las bajas presiones: por una parte los zepelines, por otra los barcos» (*LAI*: 86). Al mismo tiempo, la naturaleza fronteriza de la ciudad –entre el aire y el agua, elementos cosmogónicos primordiales– queda unida al espacio mutante, progresivo, entre lo genesiaco y lo apocalíptico: «Plazas enteras fueron engullidas por el mar e Irache no volvió a ver más su lugar de nacimiento» (86).

Obviamente, el personaje de Salmán concretiza la divinidad en la tierra –entre la caricatura y lo cómico– que anuncia el advenimiento de un cambio en la ciudad, la elevación a los aires de Asgard: «Salmán después de un paseo sobre las aguas se quitaba los sargazos de sus babuchas» (*LAI*: 87).

El telescopio o catalejo a través del cual observa el narrador la vida de Irache, sus actividades, se trasmuta por efecto metafórico en un cinematógrafo en el que la mujer se va proyectando: «Explicar por qué el catalejo se convertía en cinematógrafo es tan difícil como dar un sentido a la transmutación de uno en un libro» (*LAI*: 106). Unido al motivo del cinematógrafo, que sitúa imaginativamente la acción en un pasado histórico-cultural

relativamente reciente, el motivo de la guerra, insertado en el discurso narrativo en forma de *flash*, pero apoyado temáticamente en el motivo cinematográfico anterior: «El sonido llegaba mucho después de la comunicación inalámbrica y siempre interferido por las emisoras de guerra. De noche me acostaba escuchando el estertor de los telegrafistas de ambos bandos» (*LAI*: 105).

Un capítulo después, los motivos bélicos se repiten, dentro del marco surrealista del antepasado de Salmán:

Después de cada emisión radiofónica el abuelo volvía a su zoco, a su hongo atómico, a su Enola Gay en vuelo de rutina sobre Asgard, que era ya de antes una ciudad atacada por los zeplines, movida por la guerra, llena de reflectores, multiplicada por los incendios, oblonga de ondas de radio (*LAI*: 109).

Las imágenes surrealistas emergen del mismo modo vinculadas al personaje de Salmán y su relación con el kif o la droga, que lo trasladan a un nivel espiritual trascendente desde donde establece un contacto con su genealogía: el abuelo de Salmán (que adopta un papel predictivo con respecto al ascensionismo de Asgard), proyectado fantasmalmente desde el trance estupefaciente de Salmán.

El surrealismo visionario (las proyecciones icónico-poéticas estimuladas) entronca con imágenes bélicas de la segunda guerra mundial o con cualquier imagen cinematográfica del mismo tema. El aeródromo, en dirección al campo de embarque de los dirigibles, «era una plantación de cuerpos de pilotos, enchaquetados en cuero, incorruptos como los turistas de la playa» (*LAI*: 169). La estancia de los dos amantes en el museo de ciencias naturales colabora en la visión metafórico-surrealista que el narrador elabora como principio narrativo. En esa estancia se concitan el fantasma de Darwin, la hibernación de las esfinges y la vida natural, desarrollados mediante procedimientos animistas y vitalistas, en antítesis con la realidad empírica: «Dormidas las esfinges los visitantes no servían de alimento para nadie, de modo que se retiraban los carteles y todo el valle era nuestro y de los poquísimos conocedores del secreto» (*LAI*: 139).

La naturaleza es Irache e Irache representa a la naturaleza, de ahí su relación fusionada con las aves y con el lago en el que se bañan ambos amantes en el museo de ciencias naturales:

El agua estaba tibia de los cuerpos inmersos allá abajo, de nuestros cuerpos, oscu-

ra, mare nostrum, y cuando salíamos Irache había dejado su sexo a la fecundación de todos los líquidos, a la licuefacción, suyo y sin retraimientos, confiadamente, en espera del unicornio (*LAI*: 140-141).

Simbólicamente, las aguas –tal como indica Chevalier– remiten a «tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración» (*apud* Chevalier, 2007: 52). Además la sumersión que realiza Irache en los lagos del museo, se corresponde –siguiendo a Chevalier– con un «inmenso depósito de potencial para extraer de allí una fuerza nueva», por eso la permanencia en el museo de ambos amantes era considerada «no como fin de travesía sino como un estado en sí mismo» (*LAI*: 139), y de ahí que las aguas disolvieran –dice el narrador– «los males oníricos» (*LAI*: 141); sentido muy parecido al que da Jung a los lagos o a las aguas quietas en general: lo inconsciente (Jung, 2003).

El licántropo, una figura surrealista que procede de los sueños de Irache, se materializa además en la imaginación del narrador o se convierte en motivo empírico. El narrador ve el licántropo al entrar en la habitación de Irache, una vez muerta, cuando regresa con Aliocha a la casa de su amor: «Aún estaba la cama deshecha y el licántropo tendido a los pies como una piel de lobo» (*LAI*: 27). El licántropo que persigue a Irache tiene un origen onírico, pero el narrador lo proyecta en la realidad: «Lo último que oíamos, saliendo ya del andén, era el aullido de libertad de la bestia, feliz, emancipada, al alcanzar el bosque» (*LAI*: 166). Irache y el narrador lo persiguen por el suburbano. El lobo y su transformación en hombre es símbolo de larga tradición europea (Virgilio ya se refiere a ello). Es una figura de filiación demoníaca (aunque también benéfica, según culturas), y por ello su origen está en lo infraterreno, de ahí que la persecución de los dos protagonistas se produzca en el metro y que tenga además un origen subconsciente para Irache, pues sueña con él, forma parte de sus pesadillas y quedará como una huella de su pasado después de muerta (el narrador se refiere a la piel del licántropo que yace en la habitación de Irache, todavía como algo vivo): «El licántropo retornaba una y otra vez a acosarla, desde la fronda de sus sueños, donde no puedo perseguirlo y meterle una bala de plata entre ceja y ceja» (*LAI*: 163).

El licántropo extiende su influencia hasta el entorno de los campos de vuelo, donde ha dejado la impronta de sus garras «Adiviné bajo toda aquella hojarasca la huellas de la huida del licántropo» (*LAI*: 70). El problema de la identidad, o la identidad enfocada esta

vez en la mitología (en *LLL* se proyectaba en la ambigüedad de los heterónimos) toma su alternativa en la identificación del narrador con el centauro y el licántropo: «...la certeza del licántropo nuevamente metido en su cerebro, que remotamente guardaba una relación dinástica con el centauro» (*LAI*: 167). La doble naturaleza de ambos seres mitológicos se condice con la dualidad del ser humano, que focalizada sobre el personaje del narrador le hace afirmar que «Algo me decía que la parte humana de esos seres imaginarios era yo, intersección de las dos mujeres» (*LAI*: 167). Por otra parte, Lolas e Irache ejemplifican, en el sentido amoroso, del mismo modo la dualidad a que los narradores de ambas narraciones (*LAI* y *LLL*) están sometidos en virtud del triángulo amoroso que se establece: narrador-Irache-Lolas y narrador-Marlén-Ascania. El número dos es «símbolo de oposición, de conflicto y de reflexión», asimismo expresa «un antagonismo, primero latente y luego manifiesto; una rivalidad, una reciprocidad, tanto en el odio como en el amor» (*apud* Chevalier, 2007: 426-427).

4.1.6.11. La metanarración.

Como ocurre en *LLL*, hay alusiones al propio libro que el narrador-protagonista escribe, en este caso es *LAI*. La primera referencia aparece en el capítulo 20, unida al motivo del viaje que, desde el punto de vista del narrador, configura el relato: «El instituto está horadado de cafeterías, igual que este libro está salpicado de viajes» (*LAI*: 47). La conciencia de la narración como libro se repite en el capítulo 28: «Fue entonces cuando este libro comenzó a seguir claves secretas y trágicas» (*LAI*: 71), y un poco más adelante: «Mi mezquita adolescente, maldita e inviolable, llena de papeles y además exenta de otras personas que apuntocarían este libro en demasía» (*LAI*: 71). El narrador-protagonista es consciente de su creación desde el punto de vista de la escritura y también del carácter autobiográfico-ficcional que domina la obra, como producto vital e intelectual, y estético.

Las referencias al libro que se está escribiendo, *LAI*, vuelven a aparecer en el capítulo 42; en este caso son alusiones al carácter luctuoso de la propia narración en virtud de la reconstrucción o el recuerdo del personaje femenino desaparecido, Irache: «Aunque ninguno lo dijo aquel encuentro revestía rebordes de ceremonial, esquema de rito, igual

que este libro repite palabras de oficio funerario» (*LAI*: 126).

4.1.6.12. Los viajes urbanos.

La relevancia del tratamiento poético de la figura femenina (Irache) y su relación con el protagonista-narrador es especialmente significativa en el capítulo 23, en donde se narra un viaje en tren y posteriormente en taxi de ambos amantes. Irache duerme en el trayecto hacia otra ciudad o hacia otro lugar indeterminado, siempre con el mar como destino y fondo. Las metáforas se suceden, imbrican a Irache con el «caballo de hierro» mientras duerme en el hombro del narrador: «Siento cómo su agotamiento la duplica, la lima, la va vaciando por las tuberías del tren hasta que el vapor la acorrala contra el invierno. Irache me llama, estatua de vapor, blanca, gaviota de tierra, vuelve a mi hombro como a una jarra en el horizonte» (*LAI*: 57); y las imágenes surrealistas se efectúan focalizándose en el punto de vista de la mujer: «Se despierta en la pequeña falla del paso a nivel para ver los coches detenidos, los conductores fantasmas tras faros de torreón marino, las sombras de conductores, idénticas en cada ciudad» (*LAI*: 57).

El viaje adquiere niveles hiperbólicos: «El tren cruza estepas, pampas, tundras, desiertos por los que sólo es un punto en la agorafobia, la columna vertebral de una regatera, el capitel subido al trastejado del ruido» (*LAI*: 57) y los valores del movimiento y el estatismo se invierten, de la misma forma que se trasmuda la realidad a los ojos del narrador, desde su modulación poética de la realidad: «Es el paisaje y no el vagón el que se mueve, son los campos los que pasan corriendo como nubes de verano» (*LAI*: 57).

El maquinismo futurista está contemplado desde un punto de vista mítico. Las máquinas –coches, trenes, zepelines– configuran el viaje y la transformación, más metafórica que real. Los trenes sirven al narrador para elaborar de nuevo una imaginería de raíces culturalistas –literarias, cinematográficas– apoyadas en las proyecciones icónico-poéticas que ya se han descrito: «Trenes llenos, llenos de pegatinas de los sindicatos ferroviarios, y expresos fantasmas segadores de vidas que pasaban con el cuerpo exiguo de Ana Karenina atado a los cables del costado como Abdullah a Moby Dick» (*LAI*: 179). Los trenes son trenes de otro tiempo, extraídos de toda una tradición ferroviaria expresada en las novelas

del oeste o en el cine de Hollywood: «De noche subíamos a un vagón de carga y nos tendíamos en su techo recalentado por el sol completo del día, en los vagos de la vía muerta se celebraban aquelarres y los ferroviarios jugaban a las cartas acuchillándose las manos. Aquellos hombres me recordaban a los cantineros del muelle, a los descargadores de barcos, altos y de una morenez azulencas reflejada en el mar» (*LAI*: 180). El tren es también un factor que relativiza el espacio: «Así pues los trenes permanecían quietos, las únicas que se movían eran las estaciones» (*LAI*: 182).

Las referencias al viaje en taxi, inmediato narrativamente al del tren, se efectúan sin solución de continuidad, porque lo importante no es la narración sucesiva y empírica de los hechos, sino el valor que la voz narradora proporciona a su vivencia (en el recuerdo) junto a la figura femenina de Irache. Su destino, su destino poético, es el mar, vivido en el amor, y por ello, el taxista «se lleva esquinas de arena por delante y atropella cabinas en mitad de la madrugada por mirarla y tasarla [a Irache]» (*LAI*: 58). Lo significativo y específico es el destino marítimo y la representación de la mujer dentro de ese espacio específico como única y primera figura de la creación: «...y dejo que moje sus plantas trasovadas y que imprima en la arena los pasos de la primera mujer sobre la tierra» (*LAI*: 59).

El motivo del viaje urbano en automóvil concluye en el último capítulo de la novela, después de que el narrador haya sido retenido por la policía tras haberse estrellado contra un árbol con NM como conductor mientras buscaban el mar (tras seguir de algún modo la sugerencia de la voz radiofónica y sensual de África: «Buscad el mar»). El automóvil lo lleva al embarcadero de los zepelines, última parada antes de su huida por los aires. El narrador revisa desde el taxi la ruta anterior efectuada al lado de NM; ve, imagina o recuerda lo que fue el paseo marítimo, el muelle: «Allí permanecían indicios, síntomas y símbolos del accidente» (*LAI*: 215). El mar, de nuevo, ha desaparecido, no ha existido nunca: «Nada de mar, sólo una gran sabana impropia de un comarca tan húmeda» (*LAI*: 216). El narrador cruza los bosques, va «hacia las partes altas de la ciudad, hacia las orlas y fuentes primigenias» (*LAI*: 216) y se dirige a «un mundo desconocido, pero completador, de ahí venía el sosiego» (*LAI*: 216). El narrador se convence –diríamos– de que los referentes que ha adoptado como reales en realidad son imaginarios y estéticos –es decir su propia vida–: «Estaba probado que no existían referentes reales que pudieran cumplir esa función casi estética» (*LAI*: 216-217). Por ello el protagonista se niega a abandonar la idea de Asgard como ciudad marítima (obviamente de haberlo sido, habría partido en

barco probablemente, no en zepelín):

Aquel bosque escondía posiblemente un océano, una leyenda, un mar de los sargazos del cual formaban parte aquel faro lleno de hendiduras, aquellos fiordos donde todavía se formaban lagos de pintura metalizada para coches, olorosa, subida de color, pozos artesianos de toda esa agua que nos precedía (*LAI*: 218).

El mundo de los dirigibles (con los globos aerostáticos), remite en cierto sentido, por su posición entre el cielo y la tierra –como el aire– a la expansión (física o espiritual), pero también –si lo vinculamos al avión por su naturaleza aérea– evoca la liberación del ser humano atado a la tierra, aunque también contiene el aspecto mágico de lo que viene del más allá (un poder cósmico) y al mismo tiempo representa «el dominio de las ideas, del pensamiento y de la mente» (*apud* Chevalier, 2007: 160). En la novela, puede representar todos estos matices; es el vehículo que desune definitivamente al protagonista del espacio de la ciudad –real o no, pero ya muy alejada del *locus amoenus* contemporáneo, urbano– y lo eleva hacia otros ámbitos no revelados, quizás a otro tiempo. Por otra parte representan además un aspecto sagrado, secreto, iniciático: no están al alcance del resto de ciudadanos de Asgard, bajan a sus embarcaderos pero nadie en realidad conoce el lugar exacto; por ello cuando África y el narrador llegan finalmente, cruzando el campo, a su posición, expresan: «Si contáramos todo esto nos tomarían por locos, la gente no está preparada, coño, me parece muy bien que todo el tinglado esté oculto. No lo vamos a revelar, ¿verdad?» (*LAI*: 177).

4.1.6.13. La acción: el movimiento ascensionista.

El movimiento ascensionista configura una de las claves de la trama novelesca, acaso la principal. La ascensión, real dentro de la acción novelesca, provocará la muerte de Irache. El espacio, como sucede de igual modo en *LLL*, se configura como referente semántico y simbólico en el desarrollo de los hechos; es un protagonista que terminará interfiriendo en el destino de los personajes. El desplazamiento topográfico de la ciudad

(aéreo, en realidad) es analizado científicamente, medido y sometido a predicciones: «Ahora la métrica mecánica decía que la ciudad iba despegando poco a poco, hemistiquio a hemistiquio, no podía ser de otra manera si los oráculos universitarios lo respaldaban» (*LAI*: 100-101). Simbólicamente la ascensión va unida al concepto de cambio o apocalipsis que propone todo movimiento milenarista, situado entre «la hipóstasis o el cataclismo», según concluye el propio narrador. Pero lo más interesante de este motivo, que participa de lo surrealista y lo fantástico a la vez, es el modo en que se ensambla en la trama para justificar, dentro de la coherencia narrativa, la muerte de Irache. Salmán, ideólogo y activista en la defensa del fenómeno, demuestra su tesis mediante imágenes grabadas, que visionará tiempo después el narrador y a partir de las cuales comprobará fehacientemente que el accidente de Irache se debe no al efecto de las anfetaminas, ni al efecto de la decadencia sentimental de su relación con el narrador y Aliocha, amantes en tiempos diferentes de la misma mujer, sino al movimiento abrupto de la ciudad que se eleva unos instantes en el aire, cercenando repentinamente así la ruta que esa noche toma Irache hacia el mar (o supuesto mar), lo que provoca la irremediable caída por el precipicio hacia las aguas del puerto.

La teoría del ascensionismo se apoya en el precedente de las fotografías que se toman de Asgard con una cámara polaroid. En realidad se trata de una forma del surrealismo, una «taumaturgia profética en que las cosas podían presenciarse antes de que pasaran» (*LAI*: 121); pero la taumaturgia parte a la vez de la naturaleza visionaria que proporciona el opio, por lo que la teoría ascensionista encuentra su apoyo en lo irreal y lo imaginario, aunque posteriormente se demostrará mediante imágenes que efectivamente Asgard asciende unos metros.

La trama descansa, para su conclusión, en el desvelamiento del dato escondido cuyo referente es la muerte de Irache. Dentro del ámbito de la fiesta que celebra el ascensionismo de la ciudad, el narrador contempla las imágenes grabadas y emitidas en los monitores de televisión del momento en que Asgard, efectivamente, se eleva a los aires. Las imágenes del coche de Irache circulando a gran velocidad por las calles de Asgard, y cayendo finalmente al precipicio originado por la ruptura abrupta del terreno como consecuencia de la ascensión, es contemplada por el narrador. El dato es fehaciente. Irache ha caído en su coche al mar —o a un imaginario mar espontáneo—: «Sólo la luz de unos faros que se acercaban al borde del abismo, sólo la carretera solitaria que desaparecía en el vacío, sin letreros de desvío, sin luces de peligro, sólo el landó negro de Irache, su cara

pálida, su mueca fosforescente, su pánico sereno, desnuda, su fular blanco rasgado por la velocidad, bien visible, cayendo a ciento cuarenta kilómetros por hora a una mancha azul oscura, gris, negra, siena, a un mar nocturno con la luna escalfada entre dos aguas, proceloso y quieto, invasor y autóctono, sujeto a leyes por una pared de transatlánticos del grosor de un dique» (*LAI*: 204).

El mar vuelve a estar presente, es un mar real («Se había golpeado en los escasos escollos que emergían del agua», [*LAI*: 204]); pero la duda del narrador se proyecta hacia otra instancia: «El catalejo me había mentido desde el principio porque era un artefacto que miraba hacia sí mismo, eran mis imágenes interiores las que se filtraban por sus lentes, o quizá, ya digo, la verdadera mentira fuese aquélla, la del ascensionismo» (*LAI*: 205).

4.1.6.14. Animismo: pájaros, licántropos, esfinges.

Los pájaros disecados o muertos adquieren, como otros objetos ya inanimados previamente (licántropos, gárgolas), una vida transcendida a la luz de la subjetividad del narrador, que metamorfosea además el espacio interior de la casa de Irache: «Esos licántropos del aire, esos vestiglos de las tinieblas asomaban sus cabezas mohicanas con curiosidad por la reja de luz del sótano de Dr. Jekyll, donde mi amor se entrevistaba con la imagen» (*LAI*: 39).

Uno de los más significativos motivos surrealistas está representado por las esfinges, cuyo origen es el museo de ciencias naturales de Asgard. En este sentido, hay que tener en cuenta la relación de Irache con la naturaleza (con los pájaros particularmente, pero también con ellas: «Irache tenía una extraña connivencia con las esfinges –animal y animales sin precedentes–» [*LAI*: 134]), rasgo que pone en funcionamiento narrativo estos seres mitológicos. Para Chevalier, la esfinge «es el guardián de los umbrales prohibidos; vela el borde de las eternidades, sobre todo lo que fue y sobre todo lo que será»; por otra parte, y es este el sentido que más nos interesa, Chevalier afirma (basándose en Paul Diel) que la esfinge no es «más que la vanidad tiránica y destructiva» (*apud* Chevalier, 2007: 470). Estos seres mitológicos se imbrican en lo urbano pero su función mitológica –la de

plantear complejos enigmas al caminante— queda restringida en favor de una inversión de valores: «Estábamos allí para ser interrogados, probados, voluntariamente, sin trampa ni cartón», y por esa inversión simbólica, son perseguidas por los habitantes de Asgard, operándose así una desmitificación o caricaturización de la alegoría del ser mitológico: «Aunque nunca se acercaban al puerto, los estibadores, conocedores del terreno, las capturaban y maltrataban» (*LAI*: 135).

La caricaturización parte de un proceso de desmitificación en la medida en que la esfinge abandona su lugar propio y se vuelve estrictamente urbana, incluso cultas e identificadas con los personajes mismos (*LAI*: 137). En definitiva, las efigies responden a una tendencia del narrador y de Irache a lo antiguo —según se nos revela hacia el final del capítulo 43—, puesto que «ambos no éramos más que estética en busca de la escritura perdida, no vivida, que se hallaba en la otra facción civilizada de las esfinges» (*LAI*: 138).

El proceso de desmitologización termina con la muerte de una de las esfinges lanzada con jabalinas, eventrada por los estibadores del puerto y finalmente recogida por el servicio municipal, con un furgón «cedido por la perrera» (*LAI*: 151).

4.1.6.15. Conclusiones.

Partiendo del concepto de identidad narrativa al que nos hemos aproximado al principio del presente trabajo, podemos establecer, para *LAI*, algunas líneas claves en cuanto a qué identifica al individuo o narrador que escribe el texto, pues su carácter autobiográfico, o imaginativa y ficticiamente autobiográfico, unido a la naturaleza estética de su visión del mundo, nos van a aportar una figura precisa al menos en determinados aspectos.

Efectivamente, el individuo que se esconde tras el narrador se proyecta particularmente mediante el lenguaje como «único corpus semiótico fiable desde el que entenderse a sí mismo» (Navajas, 1987: 23), en el que prepondera lo poemático o lo metafórico, unido a la visión surrealista y la utilización de un léxico de registro culto, además de neologismos. La naturaleza poemática de la novela, la conciencia de *obra implícita*, metanarrativa (véanse páginas 47, 71 y 126), nos desvela al narrador mismo, al individuo *que escribe*;

la conciencia en el lenguaje manifiesta la conciencia del mundo y a través del lenguaje se nos descubre la conciencia del individuo y, por tanto, sus rasgos de identidad. Estos signos de identidad son muy precisos, aunque su conciencia profunda quede diluida o velada por esos ellos mismos, antepuestos a los rasgos de carácter y a un temperamento que nos son desconocidos. En este sentido podemos afirmar que la identidad de quien escribe se asienta en la metáfora y la visión de un mundo que se transforma en la imaginación.

Es un mundo literariamente estético, porque lo estético prevalece sobre casi cualquier otra instancia. Los espacios se tornan metáfora y se distinguen precisamente por la transformación imaginativa a la que son sometidos mediante la conciencia de quien los mira o los recuerda. El mundo del *individuo que escribe* es un mundo preciosista, aunque es cierto que notablemente frío, pues las transformaciones metafóricas no transmiten valores reconocidamente humanos desde el punto de vista emocional o del pensamiento. Se trata de un mundo marcado por valores literarios, estéticos, de ahí que en seguida se reconozcan elementos de estos ámbitos: futurismo, maquinismo, creacionismo (el lenguaje, para el narrador-escritor es creación constante). Junto a ello, el espacio urbano es representante de un proceso alejado de la normalidad, vinculado igualmente a referentes literarios, pues se nos propone como un espacio semoviente, mágico o sobrenatural por su capacidad de desprenderse de la tierra y sostenerse en el aire lo suficiente como para provocar la muerte de la amada Irache. El espacio forma parte del individuo, más que de la ciudad en sí; es un espacio imaginario, proyectado según los valores estéticos, según la tradición libresca que, implícitamente, muestra el narrador; el espacio es como la vida vivida y escrita por el individuo que la narra: transitado, pero también pleno de imágenes. Y, en este sentido, la imagen del mar pondera toda esta naturaleza de lo vivido en la conciencia estética: quienes acompañan al narrador-escritor en sus paseos o viajes por Asgard dudan de su existencia, tal y como se ha demostrado.

Un mar que si en *LLL* (como se verá) se deja traslucir en tanto que lejano marco topográfico de Asgard, en *LAI* introduce aspectos surrealistas que se relacionan con la estricta percepción subjetiva del narrador (probablemente, ya lo dijimos, desde estímulos estupefacientes: anfetaminas u otros no expresados por el narrador), de tal forma que deja en el lector una sensación muy ambigua en cuanto a su existencia o no, y revaloriza la idea de *imaginario* contenida en el propio título de la novela: un mundo inexistente, o muy transformado, junto a un movimiento espacial también imposible, lo que valoriza la idea fantásica que recorre esta primera etapa de Guerrero.

No obstante, si hay algo que devuelve al individuo al ámbito de lo humano, más allá de la visión metafórica, aunque nunca sin desprenderse de ella, es el erotismo, encarnado en las figuras femeninas y en la relación que el protagonista mantiene con ellas. Pero, del mismo modo, el cuerpo femenino se vuelve metáfora, las relaciones sexuales se ponderan léxicamente en función del valor literario que alcanzan desde la perspectiva del protagonista-narrador. En general, la figura femenina es percibida en un sentido poético o estético, unido a veces a matices mitológicos o idealizantes (a veces en un sentido suavemente irónico). El erotismo vivido por parte de los personajes (desde luego por el narrador, pues es el único punto de vista que conocemos) se desarrolla en el ámbito de la exultación vitalista y sensual, en el marco del triángulo amoroso (Narrador-Irache-Lolas). El cuerpo femenino es fuente de goce sexual y amoroso. A veces el erotismo es vivido, imaginado o valorado por el narrador abruptamente, pero por lo general la visión o la transformación poética de la mujer está presente siempre a partir de proyecciones apolíneo-vitalistas, siempre referidas al recuerdo, pues el narrador evoca *o inventa* los años vividos en un pasado indeterminado.

Finalmente, el carácter imaginativo, cultural, literario y esteticista del individuo se expande por todo el texto mediante animaciones de objetos o de elementos de la tradición cultural (licántropos, esfinges, pájaros) todo lo cual en definitiva contribuye a la creación de un universo completamente inédito y de extraordinaria originalidad que nos descubren a un individuo cuya conciencia no se rige por valores mundanos o frívolos, sino por otros bien distintos: la cultura, el lenguaje perfeccionista, lo bello y lo abrupto transformado metafóricamente como únicas formas de supervivencia.

4.1.7. *LOS LADRONES DE LIBROS.*

4.1.7.1. Contexto.

Los ladrones de libros es la segunda novela de Alonso Guerrero. Publicada en 1991 lleva, no obstante, la fecha del punto final en la última página: «Cáceres, septiembre de 1988». Hasta entonces su autor había publicado otra novela, *Los años imaginarios* (1987), que resultó ganadora del Premio Navarra de novela corta, y tres relatos: *La otra vida de las gárgolas* (1984), *Acción mutante* (1983) y *Tricotomía* (1982), que habían obtenido menciones en los Premio de la Prensa (los dos primeros) y un premio *ex aequo* en el Felipe Trigo de narraciones cortas (el tercero) en 1982. Guerrero es ya, pese a su juventud, un escritor sólido y maduro, dotado de un estilo personal propio, léxica y estilísticamente arriesgado e innovador.

A esta segunda obra, Gonzalo Hidalgo Bayal, en la *Revista de Estudios Extremeños*, dedica unos comentarios críticos. Las directrices de análisis de esta obra están expresadas en «el espacio, los personajes, la trama, la obsesión literaria y el estilo» (Bayal, 1997: 145). Sin duda el espacio ejerce una influencia fundamental en el desarrollo de la trama, puesto que se trata de un espacio rotatorio, configurado orográficamente como una espiral que, en su desplazamiento circular, terminará por hacer colidir el centro-eje localizado en El Vaticano (una casa o mansión que sirve de cuartel general a los personajes) con los terrenos exteriores. Este fenómeno insólito es en realidad el secreto que guarda la casa y sobre el que la mayoría de los personajes, salvo el narrador-protagonista y Goetz, sólo sospecharán, sin llegar a albergar certezas concluyentes acerca de su destino. Ese espacio es, según Bayal, el de la ciencia ficción: «se sirve de los recursos espaciales y temporales de la llamada ciencia ficción, pero su novela no es una aventura espacial ni una odisea del futuro ni la exposición existencial de una angustia interplanetaria en el año 200» (Bayal, 1997: 148). No sólo el espacio exterior –los trigales, las ruinas, los indicios de un mar antiguo y primordial, la propia ciudad, Asgard– sino también El Vaticano en sí mismo como *topos* interior adquieren una relevancia específica.

La literatura, la visión literaria y metafórica de la realidad, el surrealismo visiona-

rio constituyen otras directrices que hay que tener en cuenta en nuestro análisis, al lado de los personajes femeninos (Marlén, sobre todo) y masculinos, personajes que «carecen de entidad, incluso de identidad. Siguiendo ciertos preceptos vanguardistas, hay una total ausencia de sentimientos, una clara proscripción de las miserias existenciales del individuo y, si a veces el autor se permite destrezas poéticas, como cuando habla de 'el vago e inmaduro latifundio de la melancolía' (...), es solo desde la perfección impasible de la frase» (Balyal, 1997: 147).

4.1.7.2. Estructura.

La obra está dividida en trece capítulos a los que el autor ha puesto títulos independientes: «De regreso a la luz», «El descenso al maelstrom», «Loca travesía de un mundo progresivo», «La retirada de los diez mil», «Animales con patas de mueble», «Dos bellas y una bestia», «Las abdicaciones», «La renovación de la tragedia», «El malestar de la opulencia», «Deixis in phantasma» «La desmembración del paraíso», «La redituación de las máscaras» y «En los retablos del comedimiento».

El punto de vista descansa sobre una voz narradora que escribe la historia en primera persona. Esa voz corresponde a uno de los miembros del grupo de ladrones, cuyas vivencias, situadas en un pasado indeterminado, son referidas por escrito. En este sentido, las alusiones al propio texto como libro que se está componiendo mientras se escribe dejan algunas referencias a lo largo de la obra, merced sobre todo al motivo de las cuartillas escritas que los heterónimos conservan hasta el momento en que son ejecutados, y que al narrador-protagonista le interesa rescatar, pues en ellas se contiene de algún modo su identidad de escritor. Una de esas primeras referencias aparece al iniciarse la novela: «Nadie debe saber que escribo» (*LLL*: 9), aunque esa intención de mantener en secreto su actividad como escritor en realidad fracasa, si tenemos en cuenta la acusación de Absalón: «Los escritores sois unos cobardes» (*LLL*: 138). La ubicación de la obra dentro de un contexto metaliterario se hace patente desde el primer momento, aunque no sea la naturaleza metaliteraria lo principal en ella desde el punto de vista de la trama; pero las autorreferencias a la obra misma, el espejo del narrador-protagonista, se harían poco

creíbles tratándose de una novela de filiación libresca. Una tercera alusión aparece en el capítulo «Deixis in phantasma», según escribe el narrador-protagonista: «Se intercambiaron mis escritos serios y procaces» (*LLL*: 206). Mucho más adelante, hacia el final de la obra, ese carácter queda aún más explícito: «Extrajo de los bolsillos interiores papeles manuscritos y mecanografiados, capítulos de este libro mayormente» (*LLL*: 232).

Por lo demás, la acción queda estructurada en una sucesión de acontecimientos situados en el pasado que no se someten prácticamente a ninguna quiebra temporal. Tan solo encontramos dos sutiles inflexiones en la narración, al inicio de los capítulos «La renovación de la tragedia» y de «La desmembración del paraíso». En el primer caso el narrador recupera brevísimamente lo dicho sobre un personaje para enriquecer los datos que había suministrado sobre él en capítulos o páginas anteriores; es ahí donde la narración parece parpadear apenas, detenerse para enseguida retomar su rumbo, apoyándose en un recurso conocido desde la novela picaresca: «He olvidado escribir que Cortamangas había renunciado voluntariamente al aprendizaje de la lectura...» (*LLL*: 157).

El segundo caso es más complejo, por cuanto que rompe la lógica de la sucesión temporal y sitúa la acción en un punto muerto en la duración del pretérito: «Me despertaron las gaviotas, alrededor de las diez. Habitualmente me levanto a esa hora, voy por los periódicos que correos deposita en un buzón del cruce...» (*LLL*: 221). Estas detenciones de la narración sólo pueden ser explicadas partiendo del motivo de los heterónimos y las cuartillas que recupera el narrador. El libro se está escribiendo en realidad de forma fragmentaria y por tanto el tiempo interior de la narración también varía. El narrador cuenta la historia de la casa en la memoria, pero parte de ese relato lo ha escrito desde la casa misma, antes obviamente de que la destrucción total se produzca: «¿Qué precauciones era lícito adoptar con aquella casa, desde la que ahora escribo?» (*LLL*: 114). Por tanto un esquema temporal simple sería aproximadamente el siguiente: durante los capítulos 1 al 11 el narrador-protagonista escribe desde El Vaticano la historia que abarca estos capítulos, referidos a un pasado reciente o muy reciente. Los capítulos 12 y 13 están escritos por el narrador-protagonista desde otro lugar distinto a El Vaticano; el pasado es lejano con respecto a los hechos.

4.1.7.3. Argumento.

El protagonista-narrador, cuyo nombre desconocemos, llega en taxi a El Vaticano, una mansión en las afueras de Asgard –ciudad imaginaria que se sitúa en la estela de otros territorios míticos bien conocidos de la literatura del siglo XX: Macondo, Región, Yoknapatawpha, Celama–, después de meses de ausencia. A él se une el resto de la banda: Goetz, Marlén e, inmediatamente, Nueve, Buck, Ascania, Cortamangas y su muñeco Absalón. Todos ellos forman un grupo de ladrones que se dedica a asaltar librerías. Pero la acción se divide en varios aspectos: un triángulo erótico-amoroso (narrador-Marlén-Ascania), una historia heteronímica (narrador-heterónimo de la gabardina-heterónimo de la máscara), la misma acción delictiva (perpetran dos robos a sendas librerías), y la influencia que ejerce el espacio en todos ellos y en su lugar establecido como cuartel general (El Vaticano), los cuales actualizan el mito del *eterno retorno*.

Muy cerca de esta mansión se encuentran unas ruinas, imbricadas en los trigales que rodean la casa, a la cual, también en taxi, llegan Goetz y Marlén (mujer joven que tomará diversos nombres de raíz o resonancias marítimas a lo largo de la novela: Marlén, Marlene, Marla, Malena, Morla...). El protagonista sale a los campos inmediatos a la casa, entre los trigos y las ruinas cercanas, y allí hace el amor con Marlén, mientras Goetz permanece dentro de El Vaticano. Las ruinas son «restos de un antiguo pabellón» (LLL: 12). El punto de vista es la primera persona narrativa. El narrador parece estar, por tanto, escribiendo unas memorias de El Vaticano, de los amigos con quienes se relacionó y de los acontecimientos que protagonizaron.

El título del primer capítulo («De regreso a la luz») nos hace deducir que el protagonista ha vuelto a El Vaticano desde un mundo de sombras (aunque ese pasado no es mencionado nunca con detalle). El sintagma *los ladrones de libros* remite inmediatamente al mundo de la creación literaria, la letra impresa, el conocimiento y la cultura. El motivo del robo es la usurpación o absorción expeditiva de ese mundo libresco. La negativa inicial con que se abre la novela («Nadie debe saber que escribo», (LLL: 9) revela una intención oculta de la voz narradora, la escritura es parte de un secreto. Ese mundo, el de la escritura, memoria y testimonio de una época, debe permanecer oculto. La voz narradora es una voz solipsista, recluida en su propio oficio. La novela parece ser, pues, una especie de memoria de El Vaticano, la casa y la actividad de los personajes, dentro de

los límites de un marco cronológico indeterminado, aunque identificable al menos con un segmento temporal del siglo XX.

Pero, antes de adentrarnos en el análisis, es conveniente recordar algunos comentarios críticos (en dos reseñas) acerca de la novela. Por una parte, Gonzalo Hidalgo Bayal hablaba de la importancia del espacio como «poderoso imán habitado por varios personajes: un narrador en conflicto con su identidad y asediado por hombres de papel» (Hidalgo Bayal, 1997: 146), y un grupo de personajes que «carecen de entidad, incluso de identidad» (1997: 147). Digamos que, del mismo modo que ocurre en *LAI*, los rasgos que distinguen al narrador-escritor están vinculados más con lo estético-literario que con lo heteronímico. De tal modo, «la literatura es el espíritu que los mantiene vivos, su alma y su oxígeno» (Hidalgo Bayal, 1997: 149); cierto, y es que esa es su identidad, la naturaleza libresca y literaria de que se imbuyen y a la que responden con su actividad delictiva.

Por su parte, Jesús Cañas Murillo (1994) trataba de un modo algo distinto la novela, si bien coincide con Bayal en el carácter netamente literario –de artificio literario– del universo del narrador. Efectivamente, para Cañas Murillo *LLL* se propone como un «juego literario que convierte la propia literatura en la base principal del relato» (Cañas Murillo, 1994: 29), juego en el que participan, según Cañas, algunos tópicos extraídos de la novela de aventuras, la ciencia ficción (1994: 29). Del mismo modo que comenta Hidalgo Bayal, Cañas Murillo considera que los personajes, además de restar protagonismo a la acción, son entidades sin identidad ni independencia con respecto al autor (Cañas Murillo, 1994: 30), lo cual en cierta forma contribuye a la idea esgrimida por Gabriel y Galán de que toda obra es autobiográfica (Gabriel y Galán, 1990a: 119), tal y como se ha comentado en su lugar, o al menos, añadiríamos nosotros, vinculada muy directamente a la conciencia autobiográfica del autor. Así, Cañas Murillo es expeditivo al proponer que «el verdadero centro de la novela no es la acción, ni los personajes, sino el autor y su propio proceso de creación literaria» (Cañas Murillo, 1994: 30). Se establece, por tanto, una vinculación muy sólida entre autor y obra, entre hacedor y creatura al modo unamuniano (Cañas Murillo, 1994: 30), puesto que deben considerarse «desdoblamientos del propio creador, que se confunde con ellos, que los emplea para mostrar facetas de su propia personalidad (...). Son, muchas veces, alteregos suyos, epígonos, e, incluso, heterónimos de él mismo» (1994: 30). El profesor Cañas Murillo centra su atención en este aspecto, si bien creemos que donde dice *autor* se refiere –incomprensiblemente, si estamos en lo cierto– a *narrador*, implicaciones fácilmente asumibles por el lector al estar escrito el texto en

primera persona, tal y como sucede en *El Lazarillo de Tormes*.

Otros aspectos de la novela, comentados igualmente por el profesor Cañas Murillo, son los referidos a los heterónimos, verdadero foco de la identidad del narrador, entes a los que se les «confiere una existencia literariamente real» (Cañas Murillo, 1994: 30), hasta el punto extremo de hacer dudar al propio narrador quién es quién en su propia elaboración estética. En este sentido, la novela es «un magno monólogo interior», «con apariencia de monólogos interiores» (Cañas Murillo, 1994: 30, 31), aspecto en el que no estamos de acuerdo, en virtud de que el narrador-protagonista es consciente de que *escribe* los hechos, aunque de forma oculta (así desde la primera línea del relato: «Nadie debe saber que escribo» [*LLL*: 9]), lo que infunde al relato un carácter, además, metanarrativo (véanse a este respecto nuestras conclusiones).

En conclusión, podemos afirmar que *LLL*, aun perteneciendo a la referida por su autor como «dilogía asgardiana», y participando de recursos y formulaciones de *LAI* (esteticismo, visión literaria, metáforas, lenguaje creacionista), difiere en parte de esta primera novela, aunque la actitud y la conciencia de ambos narradores-protagonistas (acaso el mismo en ambas) sea muy parecida con respecto al mundo en el que se desenvuelven. Ese mundo presentado y representado participa igualmente de la ciencia ficción en cuanto a las características del espacio; y el amor y el erotismo adquieren una relevancia similar a *LAI*. El carácter heteronímico del narrador y de sus proyecciones imaginistas añaden, sin embargo, una nueva dimensión literaria, libresca, a *LLL* con respecto a la primera novela de Alonso Guerrero y logra infundirle un nuevo plano de interés por lo significativo que resulta para el tema del presente trabajo, el de la identidad narrativa, en cuyo análisis específico nos adentramos a partir de aquí.

4.1.7.4. El espacio interior.

4.1.7.4.1. El Vaticano.

El Vaticano, lugar de residencia del grupo, representa el lugar interior de una *liturgia* vinculada a la amistad y, sobre todo, a la actividad delictiva, la de robar libros. Lugar sagrado para la organización de delincuentes amigos, espacio de vivencia artística –al menos en parte– y cuartel general cuyo fin no deja de ser práctico, el de reunión con fines delictivos. La casa-mansión resulta ser un *punte* entre el mundo marginal –exterior– que se oculta para permanecer fuera del alcance de la autoridad y la ciudad, lugar en que se despliega su actividad delictiva. Es el primer referente del espacio exterior que se interioriza y se retrae como un caparazón protector de la banda de ladrones. Lugar de comunión y de preparación; también, lugar iniciático.

El Vaticano se configura, ya se ha dicho, como un referente entre lo poético (elaborado en la propia imaginación del narrador), lo artístico (una arquitectura transformada también por el genio poético del mismo narrador) y lo pragmático (cónclave de los ladrones). La casa-mansión ha permanecido meses «replegada sobre sí misma» (*LLL*: 10). Contiene rasgos que la vitalizan: «silenciosa y suspicaz» (*LLL*: 10). La casa (como todo el espacio exterior o interior, la ciudad misma, Asgard) mostrará numerosos indicios que la vinculan con la *animización*, rasgo que vendrá impuesto siempre por el impulso poético que mueve en todo momento al narrador-protagonista. El interior de la casa es renovado antes de ser habitada de nuevo, es decorado artesanalmente; al narrador-protagonista le interesa transmitir a ese espacio interior una apariencia que no se condice con la época –siempre innominada– en que se desenvuelve la acción de la novela: «Meses antes había intentado remozarla. [...] Busqué artesanos que me instalaran las sombras del siglo diecinueve, el socaire apagado de las catedrales, el rumor estentóreo de aquella gloria abigarrada como popa de galeón» (*LLL*: 10). La casa-mansión es ya ocupada, siquiera efímeramente, por una primera tanda de artistas: «Hubo, recuerdo, un corrimiento de hombres por la casa, aquellos días de principio de junio, un turbión de artistas a los que hubo que asesinar para que no revelaran los camarines ocultos, pero finalmente fueron los médanos los que se amueblaron por sí mismos, las habitaciones y las salas de baile, la cerámica oriental y etrusca, los tinteros los que fueron ensombreciendo, entoldando

interiores con arboladuras ducales» (*LLL*: 10-11). La percepción poética del narrador recrea la realidad, la transforma, crea otra distinta al margen; tal realidad adquiere una *sobredimensión*, para llegar a lo cual se sirve de materiales empíricos, constatados. La imaginación poética enriquece –en este caso– un recuerdo (aunque en realidad todo es evocación porque la voz narradora reproduce un pasado inexistente en el momento de la escritura): «Un turbión de artistas a los que hubo que asesinar para que no revelaran los camarines ocultos» (*LLL*: 11). Esa aislada y única referencia al asesinato de los artistas nos hace sospechar, como lectores, que en rigor al narrador lo que le interesa es la hipérbole, la realidad imaginada, el *deseo* de la realidad que busca para sí mismo. Este hecho, mencionado únicamente una sola vez en toda la novela, tiene un fundamento argumental: El Vaticano –ya se ha dicho– posee un secreto conocido solo por el protagonista-narrador, y por Goetz, el personaje que investiga la evolución del terreno circundante a la mansión.

Por otra parte, las dimensiones de la mansión, similares a un museo, dan lugar a una hipérbolica sucesión de épocas cromáticas o pictóricas: «Iniciaron un recorrido de museo por la época roja de las habitaciones, una travesía comentada a lo largo del embarcadero de los trigos» (*LLL*: 40). El espacio interior se llena de un ropaje antiguo que se ha mantenido a lo largo de los años. El léxico se torna específico, preciosista o exótico: «...un gran baúl de bailarina de variedades que abrió y auscultó por aquello de su vestuario. Implas, clemátides para el teatro, reps, cotís» (*LLL*: 40). De igual modo, antes, cuando el narrador le ha ofrecido a Marlén que utilice el vestuario de la casa para evitar ir de compras y le ha abierto los roperos: «Chaqués de terciopelo siena, camisas de batista, alfileres de similar, paletós, redingotes, calados de seda, ropa como robada de un museo de cera, masculina y femenina, como ahumada por un vaho de alcanfores» (*LLL*: 32).

A la llegada del resto de miembros de la banda, el volumen de la mansión sigue mostrándose como hipérbole del espacio y como motivo estético: «Ascania se sumió con naturalidad en los tonos erubescientes y austeros de la casa, en sus interioridades de birlocho y sus locutorios medievales» (*LLL*: 40). La volumetría del espacio interior se expande hasta el límite, mediante el procedimiento de *proyección icónico-poética estimulada*: en la visita que el resto de amigos de la banda realiza inmediatamente a su llegada: «Hicimos el recorrido con rapidez, acomodados en la berlina de una montaña rusa» (*LLL*: 40).

4.1.7.4.2. La librería.

La librería elegida para el primer robo se torna inmediatamente, con la amenaza de la ametralladora de Marlén, en «una exposición de terracotas alrededor de la columna central» (*LLL*: 61). El espacio y los personajes se inmovilizan merced a la amenaza de las armas; los libros se metaforizan en «una morrena lenta» (*LLL*: 61). La escena se corresponde, en realidad, con el esquema de un atraco cinematográfico hollywoodiense: «El librero nos miraba aterrorizado y hasta levantó las manos igual que en las películas» (*LLL*: 61).

El espacio de la librería se prolonga hacia otro espacio interior, el sótano, que para el narrador toma el aspecto de un estrato laberíntico, vinculado al mito del unicornio, pero también –icónica o arquitectónicamente– al maelstrom: «Sólo entonces me adentré en la trastienda, iniciando un camino que tanto me recordaba la ruta hacia los fondos del Vaticano y, en último término, hacia el espacio trascendente del maelstrom» (*LLL*: 62).

El narrador desciende a ese espacio ataviado con un hilo de cometa con la intención de regresar seguro a la librería: «Al fondo reinaba la iluminación de emergencia de los apagones. No se podía buscar y encontrar libros allí, donde todo era arrecife y media-luz» (*LLL*: 62). El sótano, repleto de libros, simboliza un hallazgo tesáurico pero, finalmente, inaprehensible por sus mismas dimensiones: «Encendí una cerilla y ojeé a la luz aquella cultura insalvable» (*LLL*: 63). Los libros se convierten en un material de naufragos en «una visión panorámica únicamente, es decir, nada, una mirada de temor, de aprensión ineludible ante la perspectiva de descubrir el cargamento desaparecido de un naufragio, sus joyas, sus muertos, sus ánforas de aceite» (*LLL*: 63). El mito del unicornio queda actualizado en el momento en que el narrador, unido a la librería por un hilo de cometa, siente que Nueve tira del hilo para avisarlo: «Había comenzado a oír los mugidos estentóreos del minotauro» (*LLL*: 63). Pero la influencia del maelstrom, merced a su naturaleza de eje topográfico y subterráneo, parece alcanzar a todo espacio distante, más aún si ese espacio es equiparable a él arquitectónicamente, o por su situación en el subsuelo: «Desanduve el camino y subí rápido, huyendo de otros ruidos inconfundibles, el de la vorágine, el del maelstrom» (*LLL*: 63).

4.1.7.4.3. La casa de Eme Jota.

El espacio interior de la mansión de Eme Jota guarda cierto paralelismo con el del Vaticano, pero también con la casona que emplean para cavar el túnel. Los espacios interiores por los que se mueven los ladrones de libros representan un mundo o barroco o decadente, siempre de grandes dimensiones.

La casona donde reside el mecenas Eme Jota es «una casa con inmensas alas oscuras, a medio construir» (*LLL*: 165). La proyección icónico-poética del narrador transmite inmediatamente una visión metafórica: «Buck golpeó el eslabón de la puerta y en el interior sonó el ruido del fuego, la crepitación sin fragores de un gran incendio, como si aquella llamada hubiese prendido el cortinaje» (*LLL*: 166).

Inmediatamente la casa, una vez dentro el narrador, Buck y Cortamangas, adopta una imagen distinta. El espacio se vuelve metáfora hiperbólica y barroca:

Pasamos al vientre cálido y desnudo de la casa, cuyas paredes, colgaduras, muebles inmensos Atala iba alumbrando con sus pendientes de cristal. (...) Cortamangas cogía y soltaba figurillas de los taquillones, abría y cerraba puertas con manijas arrancadas de las esclusas del mar. (...) La decoración abigarrada, las alfombras como campos de tulipanes que me recordaban el suelo traslaticio del Vaticano. (...) «Buck no miraba, pasaba su dedo por las mesas, por los mármoles policromados de Florencia (*LLL*: 166-167).

Este espacio recargado desemboca en una habitación con rasgos que no dejan de recordar, efectivamente, la cámara del maelstrom: «Un corredor dio paso a una habitación circular que Atala cruzó con zancadas de azafata» (*LLL*: 167).

4.1.7.4.4. El café.

Dentro del marco del espacio interior del café al que entra el heterónimo, con la barra en primer plano, el personaje adopta formas relacionadas con toda una imaginería

cultural, sobre todo cinematográfica: «Se acodó en la barra (...) a la manera de los malditos» (cine del oeste [LLL: 77]), «se acodó como el diablo en el altar de las iglesias vacías» (cine milenarista, [LLL: 77]).

El heterónimo termina por degradarse en una antropomorfología vampírica: «El barman lo miraba y él lo miraba a través del barman su figura que no se reflejaba en el espejo» (LLL: 78), se torna inmaterial, casi irreal: «Lo único que podía ver era un demonio tráfuga del que sólo quedaba una gabardina de color, habitada pero lejos de ser habitable» (LLL: 78).

El espacio interior del café, poblado por «caballeros con pellizas y señoras elegantes» (LLL: 77), enseguida se cierra hacia un transfondo en el que tendrá lugar el episodio del juego de la ruleta rusa, donde muere el heterónimo de la gabardina. Este espacio oculto está situado detrás de «un farallón de cortinas rojas de terciopelo antiguo, altas y heráldicas, como del mansión de Metzengerstein». El simbolismo de las cortinas rojas acerca la escena a una anticipación de la muerte violenta, como lo confirma el propio narrador.

El transfondo del café es un lugar apartado, el lugar de la iniciación y el sacrificio. Se trata de un espacio órfico, u oscuro o iluminado muy tenuemente, que hay que cruzar hasta alcanzar el secreto del cónclave: «Llegamos a un espacio del que la llama de una tea parecía indicar una salida» (LLL: 79). El contraste cromático basado en el blanco y negro se hace evidente: «Nos llegamos allí, era una puerta blanca, la oscuridad la hacía blanca, presuntamente blanca» (LLL: 79).

La habitación iniciática está ocupada por un cónclave de hombres que juegan a la ruleta rusa y visten levita y chistera. La imaginería decimónica está diseminada a lo largo de LLL, y se vincula siempre a un mundo muy anterior, otra época, del que el narrador-protagonista implícitamente se siente partícipe estéticamente, pues esas figuras masculinas anacrónicas aparecen «dibujadas a plumilla», son «convencionados de periódico antiguo» (LLL: 79). El cromatismo de la habitación resulta un supersignificante de los hechos que están a punto de acontecer «El suelo era rojo como el sueño de un asesino, del mismo material de las cortinas, hecho para que la sangre pasase inadvertida» (LLL: 80).

4.1.7.4.5. La casona y el túnel.

La casona que alquilan y desde donde cavan el túnel que los llevará al atraco de la siguiente librería (en el capítulo «Las abdicaciones») posee unas características que recuerdan a El Vaticano en cierto modo, aunque carece de decoración y mobiliario:

Nos condujo teúrgica por el caserón desamueblado, frío y alto como una iglesia gótica, encendiendo bombillas desveladoras de vastos territorios que recorriamos casi sin avanzar, como desde el mirador de un cuadro (*LLL*: 141).

Este pasaje parece ser una transposición estética de otro del capítulo «El descenso al maelstrom», referido a la visita que de la casa hace el grupo de ladrones que acaba de llegar a El Vaticano: «Iniciaron un recorrido de museo por la época roja de las habitaciones, una travesía comentada a lo largo del embarcadero de los trigos» (*LLL*: 40). Y más adelante, el narrador apunta: «Hicimos el recorrido con rapidez, acomodados en la berlina de una montaña rusa» (*LLL*: 40).

4.1.7.4.6. El teatro.

Después del suicidio-asesinato (descubriremos inmediatamente que quien lo ejecutó fue Marlén, con la pistola oculta en un bolsillo de su chaqueta) del heterónimo, el narrador sale en busca de Marlén. Tras cruzar la ciudad amenazante, entra en el «edificio palaciego del teatro» (*LLL*: 92). La decoración interior del teatro es estilo rococó. De nuevo, los espacios interiores adquieren apariencias anacrónicas, extemporáneas; la proyección icónico-poética estimulada actúa inmediatamente en el sentido metafórico: «Anduve por la judería de los tramoyistas» (*LLL*: 94). El espacio interior se hiperboliza: «No recordaba nada, ni rutas ni trasuelos» (*LLL*: 94); los objetos se animizan por procedimientos metonímicos: «Aparté una cortina y miles de luces estupefactas me apuntaron» (*LLL*: 94).

4.1.7.5. Mutaciones del espacio interior.

El maelstrom, «pozo poeiano» (*LLL*: 27) representa el gran secreto de la casa. El narrador-protagonista desciende a escondidas a visitar ese vórtice. Se trata de una cámara circular, una especie de sótano cavernario donde confluyen aguas subterráneas que giran y que, al mismo tiempo, es el eje central de rotación del espacio circundante. Ese espacio subterráneo simboliza el paraíso personal del narrador-protagonista: «Para acompañarme a sus paraísos artificiales no tenía otro camino que el del descenso a la platea lujosa y fría de mi paraíso natural, el maelstrom, el prístino maelstrom» (*LLL*: 28). El narrador es el único que posee la llave de la cámara, se hace así iniciado en el secreto: «La habitación circular del torbellino había sido lo único vedado a los decoradores», «la posesión de su llave me confería el poder ilimitado de saber, el derecho de acceso nirvanático al eje del paisaje» (*LLL*: 28). El espacio cavernario dispone de cierta decoración o cierta estética: «La semiesfera alicatada de mármol bajo cuya bóveda giraba lentamente el maelstrom atrapado» (28); también está iluminado por «una araña inmensa de palacio de la ópera» (*LLL*: 29). De esta lámpara, dirá un poco más adelante, que estaba decorada con «joyas visigodas» (*LLL*: 30).

Pese a la vinculación con el torbellino de Poe, en este caso el vórtice de la casa es denso y se mueve lentamente: «Las aguas densas se movían alrededor del centro iluminado, más bajo, no producían emanaciones ni gorgoteos, sólo el vago fragor de una sala de máquinas» (*LLL*: 28-29). La corriente, merced a esa iluminación que procede del centro, se vincula con el universo: «La iluminación provenía, además del allende subacuático, cuya profundidad era el universo...» (*LLL*: 29).

Un rasgo vincula a El Vaticano con la Asgard de *LAI*: «El Vaticano era un mundo progresivo, vivo únicamente en mutación, el torbellino semiprecioso y semibíblico, como el diamante antigraavedad de la isla de Laputa» (*LLL*: 29). Recordemos que la isla gulliveriana es el leitmotiv de la secta ascensionista de *LAI*.

El descenso al maelstrom es, simbólicamente, un descenso al subconsciente, a la región más interior del ser. En este sentido, el narrador-protagonista es consciente de la relación entre la bajada física y su estado de introversión: «No recuerdo cuándo relacioné los

descensos al torbellino con mis propios estados de introversión, cuándo aquel caos se convirtió en un refugio de mis disidentes interiores donde podía gritar y restañarse las heridas» (*LLL*: 30).

El maelstrom representa asimismo una especie de depósito de lo que podrían ser habitantes anteriores de la mansión, o incluso de la propia ciudad (o del mundo, del mar, naufragos) que, por el proceso de destrucción en espiral al que se somete todo el espacio, se han ido acumulando en esa parte: «Los ahogados, lejos, en el vórtice, se estrecharon las manos de escribir y dar propina a los bedeles del periódico. Aferraron sus brazos con branquias cercenados en los naufragios» (*LLL*: 30). La imagen contiene además un significado surrealista: el narrador, mediante el estímulo de su percepción poética del universo, crea visiones que pueden partir de recuerdos o estrictamente de su proyección creacionista-surrealista de la realidad. Este es un recurso que aparecerá frecuentemente y se construye sobre motivos diversos. Se trata, en definitiva, de una proyección icónico-poética estimulada a partir de una realidad empírica que opera como un cambio de conciencia en el narrador.

El heterónimo se degrada en «sombra», en «tiniebla», y la cafetería (espacio interior) desciende (pues la escalera se proyecta hacia abajo) al plano de la iniciación en virtud de los cuatro escalones que deben pisar: «Bajamos aquellos cuatro escalones para no iniciados que conducían (...) al santuario terebrante de la otridad» (*LLL*: 77).

4.1.7.6. La escritura.

La escritura es un oficio inherente al narrador, («Cuando el bajel de la pesadilla [...] encalla en los tremedales del limbo, la escritura es una redención» [*LLL*: 9]), lo que le proporciona su identidad: «Sigo desovillando el hilo de la prieta prosa como un transido solitario, como un pianista de escritorio, del sueño a la página, de la página al sueño», [*LLL*: 9]). Página y sueño conforman una realidad doble que parece mantenerse, no obstante, en un mismo estatus: el mundo no real a partir del cual el narrador compone su universo. La soledad es el oficio del escritor, el estado sin el cual la escritura no comparece. El símil «como un pianista de escritorio» nos remite inmediatamente al mundo de la greguería ramoniana: la máquina de escribir semeja visualmente un piano,

instrumento o artificio del que se extraen palabras de la misma forma que al piano corresponden las notas inscritas en la imaginación musical del compositor o en el propio pentagrama.

La greguería es un procedimiento recurrente en Alonso Guerrero, pues su aprendizaje procede en parte de la vanguardia de principios de siglo. El Vaticano está repleto de tinteros («lodo fabril, antiguos, curiosidades, bombas de humo»; los tinteros –utensilio verdaderamente anacrónico– nos coloca en un mundo ya extinguido (veremos que será el siglo XIX, junto a otros posteriores elementos de filiación surrealista), que simboliza no obstante el oficio del escritor. La obsesión por la escritura, y no sólo en el sentido testimonial, queda representada por esos innumerables tinteros que el personaje de Goetz despliega por el espacio interior de El Vaticano. Los tinteros crean metafóricamente una realidad pictórico-fotográfica: «Ahora todo anda inficionado de esa negrura de contraste» (9). La mansión se contamina, se imbrica y se funde cromáticamente con la tinta, con el oficio de escritor: «De esa penumbra vespéral que parece surgir de los tinteros, trabajada con trazos de plumilla como un grabado de Doré» (*LLL*: 9-10).

Hay, en la escritura, cierta liturgia, cierta comunión: «el nubarrón de mi escritura de sonámbulo, olorosa y rural, que se licua cada cierto tiempo, *como la sangre de los mártires*» (*LLL*: 10], el subrayado es mío). Los primeros párrafos nos transmiten el mundo primordial y fundacional a partir del cual el narrador-protagonista actúa: la pulsión que se manifiesta con el acto de escribir. Claro que la escritura es también mentira, se nos afirma: «Había que retornar a escribir, a mentir». Mentira y escritura configuran el círculo en el que gira toda ficción. Inventar es mentir. La literatura es mentira.

4.1.7.7. La animización surrealista.

La *animización* a que nos hemos referido más arriba aparece por primera vez (habrá múltiples ejemplos) en el primer capítulo de la novela: «finalmente fueron los médanos los que se amueblaron por sí mismos, las habitaciones y las salas de baile, la cerámica oriental y etrusca, los tinteros los que fueron ensombreciendo, entoldando interiores con arboladuras ducales» (*LLL*: 11). No solo es importante aquí ese proceso autónomo

mediante el cual los objetos y las estancias de la casa parecen adaptarse a la voluntad decoradora del narrador-protagonista, sino la dimensión del propio espacio interior: se trata de una casa de grandes dimensiones, que contiene médanos (más adelante comprobaremos que el interior de El Vaticano está ocupado por una corriente de agua giratoria, el maelstrom), lo cual lo vincula con el mar –ubicuo no sólo en el espacio mismo, sino también en los nombres metamorfoseados de Marlén–.

El espacio interior se poetiza y al mismo tiempo se nutre de un barroquismo exótico («cerámica oriental y etrusca», «interiores con arboladuras ducales») y nobiliario, anacrónico en definitiva. La conexión poética con una época ya extinguida (el esteticismo decimonónico mantiene sus referentes a lo largo de la obra) se efectúa del mismo modo mediante detalles minimalistas: «A pesar de que me había enviado *un lacre* comunicando su arribada [de Marlén], todos sabían de su perfil de inesperada visitante» ([*LLL*: 11], el subrayado es mío). Pero al lector siempre le queda la duda de si verdaderamente se encuentra ante un mundo *elaborado estéticamente* o ante una realidad empírica que el narrador-protagonista escamotea o a la que transmite una ambigüedad distanciadora, subsidiaria de su propia concepción artístico-literaria. El mismo sentido estético se halla en la caracterización de Goetz: «La casaca de húsar de Goetz le sirvió, al apearse, de tótem incendiado donde aferrar sus manos».

Ahora bien, ¿por qué esa transformación estética *hacia* el siglo diecinueve? ¿En razón de qué? ¿Cuál es su significado? Digamos que Poe y el maelstrom, referentes inmediatos del homenaje literario implícito en la novela (los intertextos culturales y literarios son abundantes), unido a una razón argumental: las ruinas próximas al Vaticano recuerdan también aquella época pasada, son producto –como veremos– del movimiento rotatorio del espacio circundante, que finalmente acabará destruido o demolido por el efecto espiral, símbolo del mito del eterno retorno.

4.1.7.8. El espacio exterior.

El espacio interior de El Vaticano acusa el primer indicio de transformación (el «mundo progresivo» del tercer capítulo) a que está sometido el resto del territorio noveles-

co. Pero la mutación del Vaticano es distinta: «—¿Qué le está ocurriendo al Vaticano? —fue lo que primero que preguntó Goetz. [...] Subió al piso superior y husmeó espacios y resoles, verificó la afectación nostálgica de las habitaciones, su anticuamiento que era su salvación, los nuevos rictus y las luces anteriores a la modernidad» (*LLL*: 12). El mundo antiguo que se concentra en El Vaticano —un mundo de filiación modernista— es un mundo antiguo, impronta que ha ido dejando en los sucesivos regresos circulares el territorio que rodea a la mansión (Asgard, el universo).

La circularidad del tiempo y del espacio toma su mejor referente en el motivo de las ruinas próximas al Vaticano: «un yacimiento de ruinas incorruptibles a unos cien metros de la casa» (*LLL*: 12). Este yacimiento irá adquiriendo sentido a medida que el secreto de El Vaticano se vaya desvelando, intuyendo: cabe conjeturar que se trata, en realidad, de los últimos restos que dejó ese mundo *progresivo*, el espacio mutante y en movimiento cuya cinética parte del eje telúrico oculto en los sótanos de la mansión (el maelstrom). La mansión denota también una mutación progresiva, interior: «Se dio cuenta de la metamorfosis de la mansión, de su huida hacia el siglo diecinueve, de su nuevo hilemorfismo» (*LLL*: 14). Pero hay además señales sutiles de que el espacio muestra una perceptible mutación: «(...) saliendo al exterior a marcar rayas de pintura en las cañerías con objeto de controlar las mareas de los trigales, que subían y bajaban diariamente por la pared» (*LLL*: 14). Los personajes son conscientes de la mutación del espacio interior, aunque no conocen el funcionamiento exacto de las leyes que lo rigen. Marlén, por ejemplo, desconoce, en un principio, el secreto que encierra El Vaticano; aunque tampoco el narrador-protagonista puede, tampoco, establecer conclusiones determinantes: «aquellas desviaciones, a pesar de que pasaba los días preguntándome sobre ellas, persiguiendo averiguar si yo sabía lo que sí sabía, que ella no sabía nada, que los gantes y la bohemia no habían sido más que un prolegómeno de la ignorancia» (*LLL*: 6).

Refiriéndose a la radiografía de Marlén que el narrador-protagonista había conservado durante mucho tiempo, afirma: «Este era uno de los pocos objetos estables al recuento de las mutaciones, su placa de rayos equis, todo lo demás estaba cambiando con los nuevos traslucos, le dije una noche al socaire del reducto dorado de lo que habíamos sido. En cualquier caso no era la primera vez, esta vuelta atrás respondía a un eterno retorno, la casa se anticuaba cada cierto tiempo, recordaba sus glaciaciones» (*LLL*: 15). En el primer encuentro erótico Marlén-narrador, este constata el cambio incesante; salen a los alrededores de la casa: «No creo que la nostalgia sea una dolencia exclusiva de la casa,

más bien es de todo el paisaje. Y salimos afuera para comprobarlo, a los trigales barrenados de ciénagas y torcas, para dar fe de cómo las extensiones iban desplazándose como glaciares, siguiendo la traslación de cosechas de otras décadas» (*LLL*: 15). Aquí el narrador aporta un dato importante en la articulación de la trama: «Incluso la ruina estaba unida a este movimiento, aunque mantuviera además una dinámica intrínseca» (*LLL*: 15). Poco después, Marlén desvela el motivo exacto de su llegada a El Vaticano: «—No me iré de aquí sin desentrañar todo lo que ahora, sin que lo percibamos, nos circunda. En cierto modo he vuelto por ese motivo» (*LLL*: 16). Por tanto, hay una percepción de la particularidad del espacio, pero no de su esencia o de su ley, o del fin al que se abocarán pasado no mucho tiempo. La percepción de lo espacial se muestra no pocas veces a lo largo del primer capítulo, como sucede en el momento en que el narrador-protagonista y Marlén se encuentran en los alrededores de El Vaticano: «Oíamos el oleaje del trigo desplazándose bajo nuestros pies, la cosecha de mil novecientos. Nos detuvimos mientras las ruinas se acercaban lentas como el crepúsculo» (*LLL*: 17). Poco después, el narrador se referirá al amor antiguo vivido con la actriz; el mito del eterno retorno se proyecta desde el pasado al presente de los personajes: «Malena y yo, también, habíamos sido un amor rojo de declinio» (*LLL*: 20).

En el primer capítulo el espacio progresivo, mutante, es aludido de forma sutil, subrepticia. El narrador y Marlén disfrutaban de su primer encuentro erótico tras mucho tiempo sin verse, en las proximidades del Vaticano. Mientras recuerda aquel momento, el narrador apunta: «En el piso alto de la casa Goetz hacía señales con una luz a los remotos automóviles de la carretera, señales débiles, agónicas. [...] Quizá deseaba escapar, ser rescatado» (*LLL*: 20). Más adelante: «Goetz, a lo lejos, encendía los pasillos y ventanas de la posada de Jamaica, una tras otra» (*LLL*: 21). Y finalmente: «Goetz había abandonado su puesto de farero de ultratumba» (*LLL*: 24). Todo hace pensar que Goetz, investigador y estudioso topógrafo del terreno, lanza señales con la intención de evitar accidentes o de avisar del peligro del espacio en movimiento a los automóviles, o simplemente estudiar la topografía cinética del entorno. Goetz se erige, por tanto, en la conciencia científica del espacio mutante. Hacia el final del segundo capítulo, «El descenso al maelstrom», este mismo personaje apunta ya una cierta conclusión, todavía no definitiva, puesto que este constituye el dato escondido de la novela, sobre la mutación del espacio: «Asgard gira alrededor del Vaticano, pero los caminos que conducen a ella, por hallarse más cerca, giran a mayor velocidad. Yo puedo apuntar un sentido, pero dar con la correcta conjunción de

rutas es algo que tendremos que confiárselo al azar, o a la intuición» (*LLL*: 50).

Los ladrones se disponen a la comisión de su primer robo de la campaña. Es verano. Deben desplazarse desde El Vaticano hasta la ciudad, salvar «los equívocos quince kilómetros que separaban Asgard de la mansión». El Vaticano es ahora una «abadía romántica» que tras ser dejada atrás por el grupo parece «hundir sus hastiales en el horizonte y naufragar como un sol marítimo» (*LLL*: 54). El narrador proporciona una clave más sobre el espacio en que se mueven, una clave que es en realidad un dato que vela más que revela: «Ahora todo dependía de saltar inspiradamente de unas ruedas de la fortuna a otras y no sé qué me produjo más ansiedad: si abandonar una casa sometida a mi única potestad, o si acercarme a Asgard, un mundo en formación y deformación» (*LLL*: 54). Otro dato inquietante introduce aún más incertidumbre en la trayectoria del grupo hasta la ciudad: «La ciudad se halla ahora en dirección contraria, pero pronto se interpondrá en nuestra ruta –vaticinó Goetz tras consultar sextantes y astrolabios enfocados al sol» (*LLL*: 54).

De nuevo, la *proyección icónico-poética* aparece para evocar elementos bélicos. El contraste anacrónico transforma la secuencia en un decorado surrealista: «Buck saltó a la carrera, las baterías permanecían silenciosas, debía ser navidad en el frente, porque se oían lejanos cortos sentimentales» (*LLL*: 54).

El paisaje, el espacio de la acción, es un elemento inestable y aleatorio, contradictorio e impredecible: «Por un momento la carretera nos condujo de nuevo al Vaticano, después fue girándose, recta e interminable como una autopista australiana» (*LLL*: 54). Es en ese momento en que el sistema motor del llamado «mundo progresivo» es descrito al menos en su aspecto externo: «Nuestra aventura consistía en alcanzar, partiendo desde el centro –pongamos por caso– de un disco que está girando, un punto concreto del perímetro, teniendo en cuenta que no había un microsurco único y espiral, sino muchos concéntricos que rotaban a distinta velocidad, aunque todos en el sentido del maelstrom» (55). Se trata de la descripción del gran secreto, el cual los demás miembros del grupo de ladrones, salvo el narrador y Goetz, desconocen. La aleatoriedad del paisaje se focaliza en las cunetas de la carretera por la que circulan: «Asgard estaba ya frente a nosotros y las cunetas, a lo lejos, comenzaron lentamente a sobrepasarse (...) Las cunetas coincidieron y fueron separándose (...) El furgón cruzó raudo sobre la falla y las cunetas con igual rapidez volvieron a separarse, inconteniblemente, como una trampa de palmeras» (*LLL*: 57).

El espacio exterior de la ciudad de noche, por la que se adentran el narrador y Marlén siguiendo un plano sinuoso de callejuelas, se focaliza en los «barrios sórdidos», en la

lorquiana «ciudad que nunca dormía» (*LLL*: 76). El contraste luz-oscuridad nos recuerda inmediatamente al cine hollywoodiense y al cómic en blanco y negro, escenas de planos medios donde se proyectan sombras alargadas y donde el personaje ingresa en un espacio de incertidumbre: «Se metió por una callejuela iluminada desde altos ventanucos y encavernada de sótanos y letrinas. Y así, aquellas ya eran las callejuelas lóbregas del ángel azul, la sordidez lírica, el puntillismo de las cámaras ocultas, morosas, listas para filmar estelas decadentes e imágenes comidas por la mentira» (*LLL*: 77).

Después del suicidio-asesinato (descubriremos que quien ejecutó al heterónimo fue Marlén, con su pistola oculta en un bolsillo de su chaqueta) del heterónimo, el narrador se dirige al teatro en busca de Marlén. Inicia la travesía de la ciudad. Asgard es una ciudad viva, animizada, que se confabula contra el narrador-protagonista. En ese trayecto, merced a la topografía moviente o progresiva del territorio, la ciudad «jugaba a trasladar calles, remover manzanas, levantar decorados y denostar la perspectiva para conducirme siempre al mismo lugar» (*LLL*: 92). Pero no sólo cabe achacar a las características particulares del espacio el ataque de la ciudad al narrador. En este caso podríamos decir también que se trata, otra vez, de recurso de la *proyección icónico-poética estimulada* puesta en funcionamiento sobre elementos anteriores. Es, además, una herramienta propia del cómic, género en el que cualquier objeto tratado mágicamente (tratado desde los presupuestos del género) puede personificarse. La ciudad es un personaje que se pone a la altura de los demás en virtud de la amenaza poética o real sobre el narrador: «Se había revelado en opresora. Entonces estuve seguro de que se proponía acabar conmigo en el río» (*LLL*: 93). La ciudad persigue y amenaza porque atribuye al narrador-protagonista cierta culpa.

Como elemento de comunicación que es, de unión entre territorios, los puentes relacionan el entorno conocido por los ladrones de libros, asgardiano, marginal –si se quiere–, con el mundo de la opulencia, representado por Eme Jota y Atala, «puentes alumbrados, como prolongados por un espejo, como vías hipostáticas o escaleras al cielo» (*LLL*: 161), que tiene su cuartel general en una mansión entre los bosques.

Los puentes son una frontera que cruzan de noche, con niebla, bajo los efectos de una gran borrachera: «Se acodó en el pretil interminable, las aguas fluían lentas abajo, incendiadas, la lava fría de la vida» (*LLL*: 162). Esa frontera es un camino que bordea la muerte, pues uno de los personajes lo cruza subido al pretil: «Junto a los pilares del puente se asomaron bestias, vientos, ojos y remolinos. Le imité, acaso con el propósito de protegerlo [el narrador se refiere a Buck], acaso de matarme con él» (*LLL*: 164).

La ruta que emprenden Absalón y el narrador después del segundo atraco transforma el espacio exterior de la ciudad en un territorio degradado, reflejo de la relación rota entre el grupo y el narrador y reflejo también de las relaciones narrador-Eme Jota –odio e inquina debido al mecenazgo corrupto e interesado que representa el poderoso personaje–, a quien visitan una segunda vez. La ciudad, envuelta en una tormenta, está contaminada de «un aire sucio, salido de la misma ciénaga de donde emergía el vaho de aquella tormenta de verano que amenazaba con comerse a la ciudad sacando el vientre fuera, como las estrellas de mar» (LLL: 202). Más adelante, la tormenta «bajaba hasta cubrir de óxido las partes altas de los edificios y comerse las gárgolas como muslos de pollo» (LLL: 202). El ambiente nocturno, la tormenta, sirve de supersignificante con respecto al estado anímico del narrador. Ese estado turbulento, de conciencia removida, se proyecta en la atmósfera: «Un poco más lejos la lluvia emborronaba el puente que tanto amenazaba y truncaba nuestras vidas, (...) el puente hacia Eme Jota» (LLL: 202).

La energía que despliegan los personajes en la huida nocturna transmuta el espacio exterior y provoca visiones surrealistas, *proyecciones icónico-poéticas estimuladas*: «El puente se alargaba y desaparecía refractado como un lápiz en un vaso de agua» (LLL: 203). El espacio exterior –las calles de Asgard– es sometido a alteraciones que proceden, según todo parece indicar, del movimiento del espacio progresivo: «Un furgón de correos que dobló la esquina y se precipitó a bandazos hacia las primeras farolas (...) Qué extraño que aún estuviesen dando vueltas por las calles» (LLL: 203).

La ciudad se muestra viva y animizada de nuevo: «La ciudad es dura con esos chicos. Se divierte» (LLL: 202), según apunta Absalón. La proyección metafórica continúa con el motivo del furgón: «El furgón enfiló el puente y desapareció apartando cortinajes de agua, lleno de estatuas tristes sentadas en sacas de libros. Dejaba una estela adonde se asomaba una fauna impertérrita y temeraria, venida de los calveros de un bosque aleatorio» (LLL: 203). En este contexto de la huida en el furgón después del segundo robo, surgen lo que denominamos *proyecciones icónico-poéticas estimuladas*: «Escaparon, pero las fregonas del cielo continuaban baldeando una ciudad en que los conductores de autobuses y los taxistas caían al río asesinados» (LLL: 203).

4.1.7.9. Las figuras femeninas.

La mujer, la figura femenina en general, es percibida continuamente en un sentido poético o estético («Cuando sentí –nos dice el narrador– aquellos pasos tan conocidos y divisé su figura de pintura palaciega...» [LLL: 12]), incluso mitológico («El rostro dormido de la ninfa no provenía de una manera de ser anterior», [LLL: 13]). Los ejemplos son multitudinarios a lo largo de *LLL*. En el caso de Marlén, la naturaleza poética es interferida por el realismo suburbano que transmite su afición a las drogas o al alcohol («Del rostro caótico y bello de una mujer bebida», [LLL: 13]). Poco antes del primer encuentro erótico entre el narrador y Marlén, recibimos una visión surrealista del personaje femenino: «Ella, en cambio, me sorprendía a mí fijo en el perfil de su cráneo sobre la chimenea, sobre toda una línea de tinteros, en una antigua radiografía con marco biselado que creía destruida, perdida, olvidada, pero que yo había cuidado muy bien de conservar» (LLL: 14). El amor y el erotismo, se supeditan también a la circularidad espacio-temporal, al que todos están sometidos, imbricados en el espacio interior de la casa: «El beso pareció formar parte también del eterno retorno y la tensa espera que nos absorbía» (LLL: 15). En otro momento posterior el narrador, en los trigales del Vaticano, con Marna al lado, formulará una idea poética sobre su unión con la actriz, con el motivo del mar imbricado a su discurso: «No existía la lejanía, igual que en la noche marítima. Éramos dos naufragos. Entré a formar parte con Marna de esa antropofagia de la tiniebla que punzaba en los trigales islas rojas como sombras de un ejército sitiador, consagradas al pasto de las llamas. Malena y yo, también, habíamos sido una amor rojo de declinio» (LLL: 20).

Pero el erotismo se realiza por el narrador con frialdad, con indiferencia hacia el cuerpo femenino. En el episodio de los trigales, en el primer capítulo, se produce el primer contacto sexual o erótico después de mucho tiempo (un tiempo cíclico, según el principio que opera en todas las instancias de la acción de la novela). La percepción del personaje masculino concluye en una sucesión de metáforas sobre la melancolía:

No dije nada, no sentía nada, sólo –lleno de sorpresa– indiferencia. En aquella alacridad retardada intencionadamente reconocí el repaso de todos los hombres de su vida. Marlén estaba desnudándose a través de mí y eso me dejó sumerso en una melancolía epigonal, sin nexos con nuestras caricias primigenias, que eran ya una colección de pirograbados en mi cerebro, una serie bella y cachonda como las tallas de las sillerías góti-

cas (*LLL*: 21).

La prolongación del encuentro erótico se lleva a cabo mediante la misma formulación metafórica del narrador:

Marlén era otra mujer que sabía encender bastiones y troneras en mi geografía incógnita, y yo me entregué al abandono –quizá demasiado masculino– de la subrogación. Permití que ella diera nueva distancia a las extensiones olvidadas, me dejé escandir, moldear, arqueando la espalda en el torno de la redondez de la tierra (*LLL*: 21),

para terminar con una confesión sincera, o irónicamente sincera, pues son fácilmente detectables los estilemas del cine sentimental o del cine negro: «A pesar de todo nos amábamos, la amé de nuevo y ella me amó a mí, llena de condiciones. Susurró que me quería, que creía en el destino» (*LLL*: 23-24).

La naturaleza femenina de Marlén adopta, desde la percepción del narrador, sesgos mitológicos mezclados con lo vulgar:

«Marlena, entre sus piedras, una niña bella pero no enamorada, sólo encaprichada, curiosa, caliente, buscada por todos los unicornios de la noche mediterránea, único eje, pensé, de todas aquellas desviaciones, a pesar de que pasaba los días preguntándome sobre ellas, persiguiendo averiguar si yo sabía lo que sí sabía, que ella no sabía nada, que los gantes y la bohemia no habían sido más que un prolegómeno de la ignorancia» (*LLL*: 16).

Marlén mantiene una relación erótico-amorosa con el narrador-protagonista. Percibimos al personaje femenino –cuya dedicación es el teatro, actriz– en primer lugar como una mujer con tendencia al alcohol y a las drogas; además es portadora de agresividad, como se demuestra cuando el narrador-protagonista le recuerda el último robo con pistola, le pregunta a Marlén si le habría disparado a bocajarro: «–Por supuesto que sí. Le habría metido una bala entre las costillas, al muy bujarrón. ¿No habrías hecho lo mismo en mi lugar?»

Tras el regreso del maelstrom, el narrador y Marlén desayunan. Ingres está presente como proyección icónico-poética a lo largo de la escena, hasta el momento en que, estimulado por un comentario de Marlén («Ocurrió que fui violada»), rompe el lienzo («no se sabe si con el pincel o con el falo», [*LLL*: 34]) y termina su sesión para inmediatamente

ir «a masturbarse a los aguamaniles con espejo de los excusados románticos de la planta baja» (*LLL*: 34). La relación narrador-Marlén se apoya psicológicamente en la indiferencia o en la oposición de intereses. Son dos personajes cuya vinculación amorosa en una época anterior ha estragado el posible entendimiento actual: «Marlén me invitó a tostadas con un gesto de indiferencia» (*LLL*: 32), pese a que el personaje del narrador la perciba idealizadamente en todo momento: «Aumentar su equipaje significaba ensanchar su aura» (*LLL*: 32). En realidad, Marlén se debate entre el amor y el odio, y lo que busca verdaderamente no es una continuación del antiguo amor: «Mi antiguo amor se quedaba sin aura, comenzaba a repetirse, y la única forma de evitar una segunda historia era no repetirse, no evocar. No estoy aquí sino por otras razones, era como decirme. [...] Era un rastreo del amor y del odio en que la actriz continuaba cuando la mujer había caído» (*LLL*: 32).

Una característica significativa del personaje femenino, es la multiplicidad de nombres o de rostros que le atribuye el narrador desde su percepción estético-poética: Marlén, Marla, Morla, etc., todas ellas «eran mujeres de las que tendría yo que desentrañar poco a poco márgenes de lo sabido, descubrir qué aportaban, qué añadían a la ninfa que yo aún no me atrevía a amar» (*LLL*: 39). La figura femenina se presenta, por tanto, como una diversidad psicológica por descubrir, otro enigma comparable al del espacio progresivo o mutante del enclave de El Vaticano, y su multiplicidad crece hasta invadir el espacio interior del Vaticano: «El Vaticano, aquella mañana, fue colmándose, como uno de esos serrallos azules de Estambul, de todas esas mujeres iluminadas igual que nebulosas» (*LLL*: 39).

4.1.7.10. Goetz, Eme Jota, Absalón.

El personaje de Absalón, muñeco de ventrílocuo, esgrime un carácter contestatario, de enfrentamiento con el resto del grupo, pese a mantener una vida vicaria, dependiente de su hacedor, Cortamangas. No obstante, el muñeco se desvincula inmediatamente de su propietario y mantiene una continua actitud antitética y delatora: «Perdonad que os lo recuerde, pero esto que planeáis no puede salir bien» (*LLL*: 47). Y, más adelante: «Estáis

yendo demasiado lejos. La propiedad privada es sagrada. Os denunciaré a la policía» (*LLL*: 47). El gesto de tomar una de las pistolas de la mesa y dispararse sin balas sobre la sien constituye un gesto anticipatorio de acontecimientos futuros. La actitud de Absalón contradice en todo momento la acción de grupo e incluso, durante el atraco a la librería, intenta delatarlos llamando la atención sobre la policía.

Absalón es una figura con rasgos de la caricatura, la comicidad, la heteronimia y el surrealismo. Quizás sea este último el más evidente, al tratarse de un personaje con una vida vicaria en principio, dependiente de su hacedor –el ventrílocuo Buck– pero que adquiere una vida autónoma y una naturaleza humana en virtud de su capacidad de lenguaje y de movimientos. Constituye la conciencia crítica del narrador. Su naturaleza está, desde los inicios, marcada por la proximidad de la muerte. De tal modo, al empezar el capítulo «Las abdicaciones», el personaje-muñeco aparece convaleciente de un intento de suicidio. En capítulos posteriores morirá y resucitará sucesivamente hasta su desaparición final, víctima de otro postrer suicidio exponiéndose al paso de un tren.

El muñeco conoce los secretos del narrador: el secreto del Vaticano y las relaciones amorosas que este mantiene con Marlén y Ascania. Conoce el interior del narrador-protagonista, incluso ambos llegan a colaborar como dos camaradas en los últimos capítulos de la novela. Ahora bien, el narrador ignora los secretos de Absalón, desconoce cuál es el origen del conocimiento del muñeco sobre asuntos tan personales como las relaciones del triángulo Ascania-narrador-Marlén: «Pretendió dar a entender que conocía mis vicisitudes, una por una, y más, todo lo que yo perseguía a tientas» (*LLL*: 136), configurándose así lo que puede entenderse como una relación de heteronimia, en el mismo nivel de las que se establecen entre narrador-heterónimo de la gabardina y narrador-heterónimo de la máscara.

La comicidad es intrínseca al ser del muñeco y a su carácter surrealista. Pero eso no obsta para que tal característica se desarrolle en otros motivos, como es el de la gárgola. La gárgola, figura de reminiscencias míticas, se une al muñeco –o el muñeco a ella– en una colaboración al mismo nivel; muestra una conducta equiparable en cierto modo a la de Absalón: «La gárgola volvía la cabeza de vez en vez, se encaraba conmigo, piafaba, desensoldaba las alas, después oteaba abajo y atenazaba el aire con las garras» (*LLL*: 139).

La huida efímera –o el paseo– del muñeco montado en la gárgola ilustra, por una parte, su propia naturaleza rebelde y, por otra, amplifica un universo narrativo no sólo surrealista, sino conectado directamente con el mundo del cómic, la ciencia-ficción o con

cualquier otra formulación fantasiosa de la realidad.

El narrador-protagonista promueve interiormente una venganza contra el muñeco, lo señala como víctima de un crimen; su asesinato que, en definitiva, resulta en el fondo el exterminio de sí mismo, paralelamente o como reflejo de los heterónimos: «Mis remotas heteronimias se coaligaban, se permitían concesiones, actos de fuerza, como la nunciatura del ser burlesco que ahora predicaba desde los rascacielos, a lomos de una cañería, parodiando estilistas iracundos» (*LLL*: 139).

Absalón se vuelve objetivo moral de exterminio, al ser considerado por el narrador como culpable de la trampa en que considera que el grupo ha caído al someterse al mecenazgo de Eme Jota: «Yo debía (...) clavarlo en la pared e ir desollando su rostro de cartones» (*LLL*: 176); y lo culpabiliza además por la violencia ejercida contra sus heterónimos: «¿Por qué mis heterónimos morían por la violencia que aquella gente concitaba y me transmitía? ¿Quiénes eran y de dónde le venía a él el conocimiento?» (*LLL*: 176). Obviamente es conocimiento que procede de su naturaleza heteronímica, que el narrador no ha descubierto inmediatamente.

Aparte de la perversidad implícita en la naturaleza del muñeco, Absalón adopta en ocasiones un papel cómico-cinematográfico. Tal caracterización aparece en el capítulo «La renovación de la tragedia» cuando, montado sobre la gárgola, sigue al grupo de ladrones, en una especie de juego del escondite: «Absalón aparentaba perderse, pero al poco lo teníamos sobre nosotros de nuevo, como un entrenador de boxeo en busca de sparrings» (*LLL*: 158). En otros momentos, Absalón adopta –como proyección icónico-poética– formas mitológicas: «Vi por última vez el vuelo de Absalón, demasiado cerca del sol» (*LLL*: 160), poco antes de que la gárgola se estrelle contra el suelo y el muñeco esté a punto de morir por segunda vez (la primera fue el intento de suicidio referido al principio del capítulo «Las abdicaciones»).

Por tanto es un personaje cuya vida se desarrolla, desde sus inicios en el grupo de ladrones, al borde de la muerte, simbolizando así una naturaleza débil que no pertenece estrictamente al mundo de los seres humanos. Su actitud perversa lo sitúa en un odio manifestado por Cortamangas: «Terminaríamos antes si lo arrojases ahora mismo al río, creo que me odia, planea asesinarme» (*LLL*: 162).

Cortamangas revela la desunión con respecto al muñeco al añadir que «Hace tiempo que no nos comprendemos» (*LLL*: 161). Pero el muñeco tiene, en todo momento, la capacidad de resucitar o de recomponerse físicamente, incluso cuando recibe un disparo

del propio narrador, algo que en principio debería de ser definitivo; por tanto se convierte en «Tránsfuga mirífico de una muerte que se hubiera olvidado pronto» (*LLL*: 161).

Además, la relación que se establece entre narrador y Absalón a partir de la caída de este sobre la gárgola, empieza a dar datos en el sentido de que el muñeco sea o pueda haberse convertido en una segunda voz heteronímica del narrador, como contrapartida al papel secundario que ha pasado a tener Cortamangas con respecto a su creación: «Cortamangas lo ignoraba casi todo acerca de su criatura, aunque menos que yo, porque yo aspiraba a saber mucho más» (*LLL*: 163).

En la mansión de Eme Jota, el muñeco desconecta la máquina que une a la vida al mecenas, adoptando así el papel del propio narrador, que desapruueba desde un principio la relación del grupo con el poderoso: «Había cruzado la sala y desconectado un largo cable que partía de una panoplia de enchufes» (*LLL*: 168). La perversidad del muñeco se hace patente en el capítulo «El malestar de la opulencia», mientras los ladrones cavan el túnel que los llevará al segundo atraco. Absalón ha logrado en cierto momento grabar secretamente al narrador y al Marlén mientras hacían el amor, cinta que introduce en el magnetofón que utiliza el grupo mientras se encuentra trabajando en el túnel (*LLL*: 192-193) para escuchar a Beethoven. La diatriba revierte finalmente sobre la posesión del secreto que hace que Absalón conozca todo sobre el narrador-protagonista, lo que empieza a convertir a la marioneta en sospechoso de ser heterónimo del narrador.

El mecenas Eme Jota resulta ser el cerebro de la banda, quien proporciona «el plan, los mapas, las librerías, todo» (*LLL*: 169). Es caracterizado como un ser postrado, casi inmóvil, dependiente de una máquina, grotesco:

(...) una segunda voz de hombre, tendido en medio de la sala sobre un túmulo que lo cubría por completo y sólo le permitía el movimiento cervical. Era la primera vez que yo veía un pulmón de acero fuera de las fotografías (*LLL*: 167).

La máquina que lo une a la vida es distorsionada y metaforizada –e indirectamente el hombre que la ocupa– hasta el esperpento y la caricatura: «Fue el enfermo quien se dirigió a mí, a través del espejo que enmarcaba sus ojos, bastante viejo y arañado, igual que todo el prehistórico armatoste de imprenta que parecía la máquina que lo conservaba con vida» (*LLL*: 168). La máquina es degradada, finalmente, en féretro (*LLL*: 168), con lo que el proceso de caricaturización o esperpentización se completa. La oposición al narrador,

que no aprueba tal mecenazgo, es evidente: «Me hallaba atrapado en aquel descubrimiento atroz, mientras que para los demás todo era ya rutina» (*LLL*: 169); a lo que se une la fascinación o el amor que el mecenas siente por Marlén.

Los personajes de *LLL* arrastran tras de sí un malditismo que los lleva a la perdición y a la muerte: Goetz, Absalón en sus diversos tránsitos, Ascania y la droga, el propio narrador proscrito por el grupo al rechazar el mecenazgo interesado de Eme Jota (personaje ya degradado y caricaturizado por la máquina a la que está conectado), los asesinatos de los heterónimos que, en definitiva, son una metáfora de la muerte del narrador-protagonista; o están vinculados permanentemente con la violencia o las pistolas, como es el caso de Marlén, presa al mismo tiempo de una incesante tentación de disparar (al librero, a Absalón).

Goetz es víctima también del juego de la ruleta rusa. El motivo-mito del eterno retorno se muestra en el pasaje del capítulo «Deixis im phantasma», en el que Absalón y el narrador recorren la ciudad de noche. Vuelven a toparse con la habitación iniciática del café, presencian de nuevo el juego de la ruleta rusa (la ruleta es en sí una *mise en abyme* del mito del eterno retorno) y el suicidio de Goetz, víctima del juego. Esta vez el narrador abunda en el ambiente de la habitación de la ruleta, lo potencia mediante la incorporación de un léxico de intensa carga semántica y significado denotativo: «Junto a él autómatas desconocidos, incapaces de mover otros miembros que no fueran la mano para empuñar, las articulaciones del brazo que subían la pistola a la sien y, por supuesto, el dedo del gatillo» (*LLL*: 214). Hasta que la descripción se hace contundente: «Los más no volvían a tener pelo en el lugar donde apoyaban el borde del cañón» (*LLL*: 214). En cierto sentido, el destino de Goetz estaba pre-anunciado en sus costumbres, pues «Estaba habituado a ellas [a las armas]. En tardes soleadas salía a recogerlas como una joven en busca de conchas, a los alrededores del Vaticano» (*LLL*: 215).

4.1.7.11. El surrealismo.

Esa proyección icónico-poética aparece inmediatamente en la figura del pintor Ingres (el mismo procedimiento se utiliza en la llegada de los demás personajes, mientras se

desplazan por el camino que conduce al Vaticano y son bombardeados por obuses de la segunda guerra mundial). El narrador ha regresado a la casa tras su visita al maelstrom y encuentra a Marlén, «cansada, bebida, superferolítica» (*LLL*: 31). En el instante en que el narrador va a iniciar un diálogo con ella «el maestro Ingres entró y se dispuso a pintarla, o puede que fuera Vermeer. Siempre confundo sus autorretratos» (*LLL*: 31). La proyección se mantiene a lo largo de toda la escena en que narrador y Marlén desayunan. La imago surrealista de Ingres actualiza el sentido pictórico de la escena: «El sol no había bajado hasta el balcón. Ingres, con melena aireada como un encaje en manos de la bolillera, había preferido la atenuación de la luz para atrapar los mates del blanco» (*LLL*: 32). Las intercalaciones narrativas alusivas a Ingres convierten a esa imagen proyectiva del pintor en un personaje más dentro del contexto de la escena.

Imágenes de la misma filiación icónico-poética, pero con sesgo onírico-espectral, aparecen en el capítulo segundo. El narrador y Marlén desayunan, mientras Ingres permanece absorto en su pintura. Los trigos efectúan el movimiento de bajada; en ese instante: «Una mujer hermosa y desconocida aprovechó la calma para salir a enterrar su cadáver entre las espigas, mirando a todas partes con ojos de zíngara aterrada» (*LLL*: 33). Otra proyección de las mismas características tiene lugar en el momento en que, durante el desayuno tras la visita al maelstrom, Goetz mira con unos prismáticos hacia la llanura de los trigales, donde había «hombres con levita que se batían en duelo» (*LLL*: 35). Esas figuras son proyecciones de la imagen antigua de la casa: «En efecto, se oyeron dos detonaciones y el hombre de negro cayó al suelo, en la distancia, casi indivisible, muerto sobre escotillones de paja. Los padrinos, con chistera, lo recogieron y se lo llevaron en un cabriolé» (*LLL*: 35).

Otro buen ejemplo de este recurso lo hallamos en el momento de la llegada del resto de amigos ladrones al Vaticano, a quienes esperan el narrador, Goetz y Marlén. Viajan en un furgón «adquirido en una subasta de material alemán de la segunda guerra» (*LLL*: 38). La *proyección icónico-poética* es estimulada en este caso por la referencia al furgón de la segunda guerra mundial. Partiendo de esa imagen, el narrador elabora una secuencia iconográfica de carácter bélico, pero también muy vinculada al cómic: «El furgón venía acosado por una cortina de fuego de obuses que caían estallando muy cerca y levantándolo en ocasiones por las ruedas traseras. Corría sorteando la destrucción como un blanco móvil conducido por reos» (*LLL*: 38). No obstante, este recurso cesa de repente: «Miramos en la dirección de donde provenían esos proyectiles pero todo estaba tranquilo,

aquello era con toda seguridad la maniobra de un ejército ya desmantelado hacía tiempo, afantasmado e incontrito, que volvía a redimir su cobardía» (*LLL*: 38). El narrador toma cierta conciencia del carácter irreal o surrealista de su propia percepción («ejército... afantasmado e incontrito») o ignora el origen del fenómeno: «No sé cómo cesó el fuego, cuando el furgón llegaba al Vaticano» (*LLL*: 38).

La llegada del resto del equipo de ladrones en el furgón proporciona no obstante una sucesión iconográfico-surrealista basada en este mismo procedimiento, siempre vinculado a una época anterior (el siglo XIX en el ejemplo que sigue) y siempre anacrónica y revivida para la realidad sensible del narrador. Ahora, la primera proyección bélica se prolonga en una segunda, de la misma naturaleza pero afiliada a un tiempo muy anterior, dando como resultado un hibridismo cronológico: «Lejos, en el foro del mundo, dos condes que se batían a florete fueron arrollados por la estampida de sus propios carruajes. Sobre los cuerpos cayó inconsolable la figura escarlata de una dama dubitativa. Todo había ocurrido muy aprisa, y ni la quietud posterior, ni el aplomo del atardecer acuartelado que sobrevino después parecieron atenuar la tremación de la casa, súbitamente envuelta en una anacronía de una guerra que continuó martillándola durante días como una goleta comida de terénide» (*LLL*: 39). Para terminar con una vuelta al recurso de la *proyección icónico-poética estimulada*, en boca de Buck, lo que nos hace vincular tal proyección, de naturaleza surrealista en principio, con una percepción empírica de la realidad: «Nos hemos escaqueado de pura casualidad. Tenemos una suerte loca –dijo Buck, refiriéndose a la arribada tempestuosa» (*LLL*: 40).

Y, paralelo a este primer viaje, la aparición repetida de elementos surrealistas bélicos anclados en un contexto de anacronía: «En el cruce un caballero mataba en duelo a otros dos emparentados por la misma afrenta. Su porte era distinguido y tenía algo de londinense» (*LLL*: 54-55).

El viaje, el movimiento, la cinesis, según todo parece indicar, resultan estimuladores de las proyecciones poético-surrealistas, siempre en un sentido belicista. La proyección de elementos vinculados a la segunda guerra mundial se ejerce en varios momentos. Se trata de una concatenación de secuencias extraídas de una película sobre la conflagración bélica. Otro de ellos tiene lugar cuando los ladrones se dirigen a su primer robo y deben sortear la sucesión de discos concéntricos que configuran el mecanismo progresivo o mutante del espacio exterior: «Nuestro miedo a vagar para siempre perdidos en campo abierto y terminar bajo las garras de falcónida de un Spitfire. Buck tocó la bocina cuando enfila-

mos entre dos largas columnas de refugiados» (*LLL*: 55); pero la secuencia se corta y cambia de plano unas pocas líneas más adelante: «Los expoliados de varias guerras y siglos quedaron fijos en los ojos de Mirna» (*proyección icónico-poética estimulada, surrealista* [56]); para concluir en un gesto hiperbólico con Buck como protagonista: «Buck aceleraba, atropellaba, recogía en los retrovisores el jirón de aquella plaga de hombres que era una niebla del tiempo de las pestes, allí mismo, en mitad de la mañana clara y mediterránea» (*LLL*: 56).

Lo que denominamos *proyección icónico-poética estimulada* se efectúa generalmente sobre un plano surrealista. La proyección icónica es en sí misma surrealista porque no forma parte exactamente de la realidad empírica, sino que es añadida. Así, en «había comenzado a oír los mugidos estentóreos del minotauro» (*LLL*: 63) la voz narradora se proyecta una realidad ficticia, imaginaria, estimulada en este caso por lo que ella considera una similitud espacial con el laberinto mitológico.

En otras ocasiones, la *proyección icónico-poética* del narrador-protagonista transmuta el espacio exterior, lo magnifica con un sentido entre irónico e hipérbólico: «La acrópolis estaba cerrada el tráfico. Era el escenario que precisaba nuestra odisea» (*LLL*: 211).

4.1.7.12. Los heterónimos.

El personaje de Marlén es quien introduce por primera vez el tema de los heterónimos. Marlén se siente perseguida o vigilada por ellos, a quienes atribuye la información que sobre ella le ha ido llegando al narrador-protagonista: «El cinismo te confiere más dignidad que la mentira. Lo has sabido todo a través de los mismos que me han empujado hasta aquí: tus heterónimos» (*LLL*: 37).

Este tema va adquiriendo cada vez más importancia a medida que avanza la acción, de manera que durante el viaje a Asgard para perpetrar el primer robo, el narrador empieza a pensar en sus heterónimos, de forma que ese pensamiento se traslada –mental, telepática, poéticamente, diríamos– a Marlén: «Pensé en mis heterónimos, en cómo hallarlos y a Malena se le escapó un retazo apasionado de su monólogo interior: –Yo no follo

con esos tíos» (*LLL*: 59).

Tras el primer atraco a la librería, los ladrones se retiran a una cuarentena. Una vez cumplido ese tiempo, el narrador y Marlén lo celebran dando un paseo de noche por la ciudad. Marlén está nerviosa. Sabremos que, en realidad, la causa de su inquietud no es una posible delación o descubrimiento de sus identidades como ladrones, sino la amenaza de los heterónimos. Ahora, en ese paseo nocturno por la ciudad, Marlén reprocha al narrador que sea el causante «de todo y no saber absolutamente nada» (*LLL*: 72). Beben alcohol, se emborrachan, despiertan en mitad de un portal después de horas o segundos de sueño etílico, reanudan la marcha y se cruzan con un sujeto, al que persiguen. Se trata de uno de sus heterónimos, que también camina borracho. No obstante, para el narrador, la percepción de su heterónimo es dudosa al principio: «De poder asegurar su existencia, creo que iba totalmente bebido» (*LLL*: 73). La descripción física es concreta, pese a ser un personaje más ficticio que real, más literario que empírico («era un icono» [*LLL*: 74]) y, lo más importante, desconocido por el propio ortónimo, el narrador:

Gabardina gris, quizá beige, y sombrero a la antigua, un poco alopécico aunque no podía saberse con el sombrero. Miré cómo se alejaba, como desandaba con pasos vacilantes. (...) Nunca lo había visto aunque algo en él, como en un personaje de novela de intriga, me resultaba familiar» (*LLL*: 73). El desconocimiento previo de su heterónimo sitúa al narrador en un plano de distancia con respecto a sus otros yoes. Como él mismo, este primer heterónimo tiene una vinculación directa con la escritura, su figura es «venerable como un filólogo», o sus manos son «manos de escribir» (*LLL*: 74).

La descripción del heterónimo es elocuente. Toda la serie de elementos que se comentan en la cita que sigue son índices que ponen de relieve la relación narrador (ortónimo)-heterónimo como en una ósmosis etopéyica. La proyección icónico-poética revierte en una recreación cinematográfica («guardando una distancia propicia para la cámara que nos rodaba»), como si el personaje tuviera consciencia del guiño al género que pertenece, el cómic o la novela de intriga. La coincidencia en el estado de embriaguez de ambos personajes proyecta y simboliza la relación entre el ortónimo-narrador y el heterónimo de la gabardina. El carácter inaudible de los pasos del heterónimo transmite al personaje una naturaleza irreal o inexistente. En el fondo el ortónimo-narrador conoce a su heterónimo (mediante el motivo de las cuartillas, que aparecerá luego). Los adjetivos (*extraviado, ilusorio, herido de íntima indignancia*, etc.) son aplicables del mismo modo al propio narra-

dor. La ocupación del espacio del heterónimo por el narrador-ortónimo simboliza la identidad geminada, dubitativa, del segundo. El heterónimo es la mentira del ortónimo. Irrealidad frente a realidad. De este modo, todos los atributos del heterónimo se ajustan al narrador y, así, el asedio a la amada por el heterónimo es una prolongación del amor del narrador por Marlén:

Le seguimos por los grandes y pequeños canales, guardando una distancia propicia para la cámara que nos rodaba cruzando frente a los mismos portales y doblando las mismas esquinas. La acústica de esa distancia fue la que trajo su respiración tremolada de borracho y proporcionó el molde de ruido de sus pasos, inaudibles como los de una mujer celosa. No pude escapar (y creo que Malena, enemiga mortal, tampoco) a la rara fascinación, al aroma ya olido de aquel hombre quién sabe si extraviado, atormentado, maldito, ilusorio, herido de íntima indigencia, adunco sobre la desdicha de su doble forro de lapicerías. Aun cuando era posible seguirlo a simple vista, pues tenía su espalda a escasos metros, me ceñí a otros rastros más cincunvalatorios con el vago pretexto de excluir un hipotético encuentro real –¿llegaría a acontecer?– y buscar sólo el literario. Así, ocupando el espacio que él acababa de dejar atrás, tomando posesión de su gran mentira, pensé en aquel hombre como en una etopeya triste, demediada, apegada irremisiblemente, como yo, a una verdad inventada, mortal, pues hasta ahora su única manifestación voluntaria había sido la antagonía con mi amada, el asedio fútil, el miedo por el miedo (*LLL*: 74-75).

La transustanciación heterónimo-narrador o viceversa revierte en la consideración epigonal que el narrador tiene de sí mismo, hasta tal punto que llega a afirmar la identidad del heterónimo y a dudar de la naturaleza real de su identidad: «Aquel hombre sí que tenía identidad. (...) ¿Y si fuera yo el heterónimo?» (*LLL*: 75).

Al narrador le interesa, no obstante, descubrir la identidad de su heterónimo. Lo persigue buscando «aquella proyección mía que no se localizaba en mí, sino en una ignota adyacencia literaria que podía romperse con las indagaciones» (*LLL*: 76). El heterónimo, por tanto, mantiene una identidad literaria, que queda cifrada en los textos que porta bajo su gabardina, en las cuartillas escritas («mis exenciones», el relato de lo que puede calificarse de una redención).

Toda la escena de la habitación del café se amalgama de una imaginería cultural que ilustra la acción, contribuye a una estética de la violencia y lo oculto vinculada a lo órfico, al concepto de infierno (rojo=fuego, incandescencia) y la muerte.

La muerte del heterónimo de la gabardina constituye al mismo tiempo una muerte

o una renovación moral del ortónimo-narrador. El narrador recupera parte de su identidad al arrebatar al cadáver una resma de cuartillas escritas; aunque tal posesión, en el fondo, contribuye a la duda de su identidad: «La girándula de las dudas resuelta en aquellos escritos, incluida la duda capital de si era yo verdaderamente y no él, el heterónimo, el que debió morir» (*LLL*: 89).

El heterónimo enmascarado aparece por primera vez en el teatro, lugar adonde se ha dirigido el narrador-protagonista en busca de Marlén. Su aparición es un gesto plástico, un icono cómico-cinematográfico, arquetípico: «Distinguí una figura oscura, quizá enmascarada, y una mano enguantada de blanco corrió las cortinas» (*LLL*: 98). La identidad de este heterónimo, como el anterior, queda borrada o puesta en duda por la máscara de cera que cubre su cara (*LLL*: 105) y lo más interesante es la desvinculación entre todos ellos, el heterónimo de la gabardina, el enmascarado y el propio narrador-ortónimo, quien desconoce por completo incluso cuántos son.

El tema de los heterónimos tiene que ver con la identidad literaria del narrador-protagonista, pero también con su identidad en tanto que ser humano («el sueño de la cultura que era mi alter», [*LLL*: 104]) y con el sentido de su ser en el mundo en tanto que todos ellos aman a Marlén. La identidad o, al menos, la seguridad de que el heterónimo de la máscara es un *alter* del propio narrador-protagonista, una proyección real, queda de manifiesto en el billete que le entrega Marlén al narrador-protagonista para su análisis, en el cual este último puede comprobar que «Era sin duda mi letra, la grafía irresoluta que troquela mis obsesiones» (106). Para concluir que, no obstante «mis heterónimos se ignoraban» (*LLL*: 107).

El heterónimo enmascarado es, como el de la gabardina, un rostro y una figura enigmática. En el teatro había aparecido oculto detrás de una máscara y unos guantes blancos. En el capítulo siguiente, «Dos bellas y una bestia», adquiere un carácter entre onírico y real; aparece mientras Ascania duerme y el narrador-protagonista lee en la planta de abajo. El sueño de Ascania es un sueño sincrónico: el narrador-ortónimo sabe que el sueño de Ascania es agitado y Ascania declara, una vez despierta, que «un enmascarado entraba por la ventana» (...) «tú estabas abajo, leyendo». La figura de este segundo heterónimo se oculta, además, detrás de «Un gran manto negro (...), puede que llevase capucha» (*LLL*: 121). En ambos casos –gabardina y máscara– representan un imaginario del propio narrador-ortónimo: literatura y teatro. El narrador se identifica con ellos. En el caso del de la máscara, el ortónimo recuerda «Dónde había visto sus ojos cansados y penetrantes: en

los espejos del mundo. Aquellos ojos eran los míos» (*LLL*: 132). Por lo demás, la relación entre ambos heterónimos es evidente: «Entre los dedos separados vi su piel, tenía la misma textura del áter muerto en el río, o en la ruleta» (*LLL*: 132). Su fin será el la extinción. En el caso del heterónimo de la gabardina, la muerte es provocada por Marlén; en el de la máscara, «Había venido a hacerse matar» (*LLL*: 132).

Por su parte, la diatriba Absalón-narrador desemboca en una relación simbiótica entre ambos personajes desde el momento en que se vuelve a cegar el túnel y los dos quedan solos. Absalón se niega a dar datos sobre su conocimiento detallado de aspectos de la vida o de los actos del narrador, pero tras comprobar que la trampilla de entrada al túnel ha quedado sellada y sin señales, la marioneta se sube a la espalda del narrador-protagonista, solo y marginado tras comprobar el engaño en que lo tenía el grupo: «Me quedé solo y acunado en brazos malignos, igual que cuando perseguía al áter de la gabardina» (*LLL*: 199-200). Con esta colaboración final, el lector percibe una relación algo más que de camaradas o de enemigos. La idea de la heteronimia, el conocimiento no revelado por Absalón, la aceptación del narrador de su compañía y la ruta nocturna que emprenden inmediatamente de vuelta a la mansión de Eme Jota, incitan a pensar una subrepticia conexión heteronímica Absalón-narrador.

La constatación final, o el dato que nos hace sospechar que Absalón se ha convertido en heterónimo del narrador, se produce en el capítulo «Deixis im phantasma», tras regresar por unas horas al domicilio de Ascania para descansar: Absalón duerme y su sueño «no revela pasiones ni epicentros, era plano» (*LLL*: 204), pero en él aparece el heterónimo de la gabardina: «Absalón lo llamaba su amigo y le tocaba aquella flor maligna con asombro. Después ambos jugaron a las cartas, departieron y se intercambiaron mis escritos serios y procaces, del mundo al más allá y viceversa» (*LLL*: 206); un poco más abajo – siempre en el sueño de Absalón–: «Avanzaron hasta la puerta del cuarto y allí volvieron a brindar, apoyados en el quicio. El áter de la ruleta sostenía a Absalón bajo el brazo, como algo propio» (*LLL*: 207).

La naturaleza antagónica de Absalón se resuelve de forma extrema en el momento en que decide revelar al grupo el secreto del Vaticano (en el capítulo «La desmembración del paraíso»), hecho que determinará indirectamente la muerte de Cortamangas. Llegado ese momento, la marioneta ha adquirido rasgos que lo acercan decididamente a un estatus de heteronimia: «Extrajo de los bolsillos interiores papeles manuscritos y mecanografiados, capítulos de este libro mayormente» (*LLL*: 232). Esos mismos papeles los han llevado

antes el heterónimo de la gabardina y el de la máscara; por tanto Absalón ha pasado de ser un personaje sin identidad a absorber la identidad del narrador. Implícitamente, el concepto de *eterno retorno* se actualiza en cada una de las muertes del muñeco, personaje que consigue liberarse del exterminio físico en varias ocasiones: de su propio suicidio, del accidente de la gárgola y del disparo del narrador.

Por último, la heteronimia de Absalón queda explícita –si hasta ese momento aún el lector no ha llegado a una conclusión determinante sobre este aspecto– en palabras del narrador en el penúltimo capítulo, «La redituación de las máscaras». Absalón ha resucitado después de la ráfaga de pistola que le ha impactado de lleno, ha salido del ataúd de Cortamangas: «Si Absalón moría como heterónimo yo mismo no podría garantizar la escritura» (*LLL*: 251).

4.1.7.13. Las armas.

Las armas, las pistolas, son un motivo recurrente, elementos inherentes al cómic y la novela negra, géneros de los cuales participa *LLL*. Así, durante el trayecto al primer atraco, los cargadores de pistolas, los revólveres, juegan su rol bélico en un contexto de novela negra o de cómic: «Sólo entonces sus manos se abandonaron a la atracción de un revólver cobrizo que nunca habría de usar» (*LLL*: 57). Más adelante los elementos bélicos se metamorfosean en acción poética: «Había estado jugando todo el tiempo con los cargadores en el bolsillo y (...) se le subieron por la aorta a embriagarse con los mismos perfumes que los pájaros civilizados de las calles» (*LLL*: 59), o interaccionan finalmente con un personaje cuyo rostro adquiere los sesgos evidentes de un primer plano de cómic: «Marlén insertó el cargador en la culata con un gesto fatal y me miró triste y cansada» (*LLL*: 60). Por su parte, Ascania muestra su pulsión violenta en el primer atraco a la librería mediante el gesto obsesivo de mantener el cañón en la cabeza del librero: «Por qué no le despegas el cañón de vez en cuando, te lo vas a cargar del susto y tendremos que llevárnoslo en una saca» (*LLL*: 63). La violencia del personaje de Marlén mediante las armas llega a su extremo cuando están a punto de concluir el robo de la primera librería: «Mirna se acercó a él y le puso el cañón en el cuello. Sólo un movimiento de mi mano, que varió la tra-

yectoria del disparo, impidió que las balas terminaran con el tipo» (*LLL*: 66).

La llegada al Vaticano del grupo de Buck, Cortamagas, Nueve y Ascania en medio de un ataque de obuses, anuncia el carácter y la peripecia sumida en la violencia de todo el grupo, bien de forma directa y real en sus atracos, o bien a partir de las proyecciones o visiones de elementos anacrónicos que el narrador despliega a lo largo de su discurso (condes que se baten en duelos decimonónicos, damas enlutadas, mujeres que entierran su propio cadáver, heterónimos que tientan a la ruleta rusa y caen víctimas de ese juego, etc.).

Las armas también son sensibles a la misma mutación que se opera en la casa: «Este arsenal era lo único anacrónico en El Vaticano, exceptuándonos a nosotros, aunque ya una pequeña Astra iba adoptando las formas de los revólveres zaristas» (*LLL*: 46). Las armas constituyen un objeto de evidente función bélica y violenta, están presentes desde el momento en que son introducidas por la banda y su papel amenazador o ejecutor termina proyectándose no sobre motivos en un principio lógicos, (en los atracos, por ejemplo) sino sobre elementos del propio grupo: Absalón o los heterónimos. La pistola ejerce un papel de fetiche y de continua referencia dentro del contexto delictivo, pero también siguiendo los esquemas del cómic y de la novela negra, particularmente en el personaje de Marlén.

El muñeco de ventrílocuo es el primero que utiliza fingidamente la primera pistola en un gesto de suicidio, que finalmente se volverá contra él en forma de asesinato. No obstante, Buck advierte ya que las armas no forman parte de un utillaje criminal, sino que «no es más que apariencia. No os convirtáis en asesinos sólo por llevar una pistola en el bolsillo» (*LLL*: 46). Pese a ello, algunos personajes terminarán siendo sus víctimas.

Después de la cuarentena, «Nueve estuvo limpiando el revólver en un rincón» (*LLL*: 69), o Marlén, en el paseo nocturno que realiza con el narrador tras el mismo período, también va armada, «pertrechada contra las ventanas que disparan venablos» (*LLL*: 71). Como el mismo narrador sentencia, las armas, omnipresentes, son «un hábito soterrado, como fumar, (...) la maquinaria que computaba el tiempo, que tasaba lo fugaz y lo eterno» (*LLL*: 72). En otros momentos el arma resulta un objeto de igual significado semántico que otros elementos humanos: «Mirna, tan lacónica, pareció conceder confianza y lustre a su pistola, la apretó igual que yo su mano, con la misma fuerza» (*LLL*: 75).

4.1.7.14. La acción.

La atmósfera en que la acción se desarrolla, los espacios interiores y exteriores, los personajes, los diversos motivos y temas, están impregnados de una subjetividad narrativa focalizada siempre desde el punto de vista del narrador, que utiliza generalmente tres vías: *la proyección icónico-poética estimulada*, la metáfora y el símil. Las dos primeras están relacionadas, parten de un mismo presupuesto estético-literario, con acercamientos muchas veces a la greguería, sobre todo, al creacionismo y al surrealismo. El método narrativo de *LLL*, su universo expresivo, se basa en una serie de esquemas, estilemas o procedimientos que se repiten a lo largo de toda la obra. No olvidemos que la voz narradora – un narrador-protagonista cuyo nombre nunca es revelado– es escritor, está redactando *LLL*, aunque el autor no haya decidido profundizar en otras relaciones estructurales a partir de este reflejo metaliterario y las referencias en este sentido se reduzcan a dos, como resultado de la escritura que los heterónimos han dejado en cuartillas diseminadas entre su indumentaria, o como labor memorialística del propio narrador.

Si hay un valor –aparte del estilístico– significativo en *LLL*, ese es su trama, una trama sólida, bien estibada en los márgenes de la acción. Porque lo principal en la obra reside no en la relación heteronímica ni en la historia erótica, ni siquiera en el impulso delictivo y romántico que empuja al grupo a perpetrar sus robos inauditos a dos librerías, sino en el *espacio* como protagonista, secreto subyacente cuyo conocedor único –exceptuando a Absalón, reflejo heteronímico– es el propio narrador. Asgard (anagrama que puede extraerse del término *sagrada*) representa una ciudad-eje, la ciudad sagrada, centro del mundo, un *axis mundi* en el sentido que expone Mircea Eliade²⁸⁹ (2001), cuyo territorio contiene el centro del eje sobre el cual gira el todo el Universo. Ese centro interior proyecta su efecto telúrico y topográfico sobre el terreno circundante –y orbitante–, con Asgard como principal referente. El *axis mundi* descansa sobre el maelstrom, un vórtice de agua en los sótanos del Vaticano, fenómeno a cuyo origen solo Goetz consigue llegar mediante sus investigaciones del terreno con un utillaje científico. El *axis mundi* no

²⁸⁹ Eliade relaciona el simbolismo del centro con los siguiente elementos: «a) la Montaña Sagrada –donde se reúnen el Cielo y la Tierra– se halla en el centro del Mundo; b) todo templo o palacio –y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real– es una “montaña sagrada”, debido a lo cual se transforma en Centro; c) siendo un *Axis mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno» (Eliade, 2001: 12).

es un punto que solo hacer girar interminablemente en torno a él la ciudad y el universo restante, sino que además los destruye en virtud de que tal movimiento no se realiza en círculos concéntricos e independientes, sino en espiral, de tal forma que el punto donde la línea de esa espiral concluye es El Vaticano. Contra El Vaticano colide el territorio, la topografía, Asgard, el Universo.

El *leitmotiv* primordial, por tanto, es el espacio, concreción del mito del eterno retorno que afecta no solo al espacio mismo sino también a la percepción que el narrador tiene de su historia amorosa con Marlén (sobre todo, pues se trata de un amor que regresa desde el pasado) y del Vaticano, como órgano arquitectónico vivo que declina o involuciona hacia el siglo XIX. Las ruinas cercanas a la mansión suponen una reminiscencia de unas coordenadas tempo-espaciales sometidas a idéntico principio.

4.1.8. Conclusiones.

La obra narrativa de Alonso Guerrero surge en un contexto histórico-literario de doble significación, en principio: el regional y el nacional. El primero adquiere su sentido en la medida que representa el inicio de su carrera literaria (no olvidemos tampoco que su formación universitaria se desarrolla en Cáceres durante los años ochenta), a partir de los ya históricos Premios de la Prensa García-Orozabal de Badajoz o el Felipe Trigo de narraciones cortas de Villanueva de la Serena, dentro en un período en el que el mundo editorial y cultural extremeño empezaba a surgir desde la oscuridad de los tiempos. De ahí inmediatamente nuestro escritor da un primer paso en el ámbito narrativo hispánico con una novela que si puede parecer juvenil por la edad del autor, en realidad no lo es, merced a la sabiduría literaria que demuestra desde la primera línea. Ese trabajo narrativo le proporciona otro premio más en su todavía breve trayectoria novelística, el Premio Navarra de novela corta, convocado por la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona (el jurado estuvo compuesto por Alfredo Conde, Luis Suñén y Manuel Quinto), en 1987. Alonso Guerrero tiene por entonces veinticinco años.

El rasgo distintivo de esta primera novela es, particularmente, el lenguaje; un lenguaje cuyo interés reside en la actualización de una serie de elementos pertenecientes so-

bre todo a modelos literarios desarrollados en el siglo XX, pero no sólo hispánicos: creacionismo, vanguardismo, futurismo, la novela deshumanizada –según el concepto de Ortega y Gasset– y la preponderancia de rasgos poemáticos, a los que se añaden el surrealismo y la utilización de un léxico de registro generalmente culto unido al de nuevo cuño (los neologismos) y, finalmente, la influencia barroca y conceptista. Podríamos decir que los rasgos creacionistas y vanguardistas se constituyen como una decantación de los demás elementos (futurismo, prosa poética, surrealismo, léxico desautomatizado, actualización de lo barroco y lo conceptista). De un modo general, hemos situado esta primera obra dentro de la denominada *novela poemática*, cuya naturaleza interna acrisola todos los elementos anteriores, a lo que hay que sumar –siguiendo a la profesora Asís Garrote– el marcado subjetivismo, en consonancia con autores europeos como Joyce, Proust o Woolf (escritores, por lo demás, que forman parte de la larga lista de influencias suministrada por el propio Alonso Guerrero en su momento), basado en la utilización de la primera persona narrativa, el monólogo interior, la utilización de los símbolos o la acentuación de la sensación del paso del tiempo, la presencia de lo autobiográfico, la memoria como sinónimo de lo perenne y la conciencia de lo vivido, como ya quedó anotado en su lugar.

El contexto histórico nos hace vincular la obra de nuestro autor –por razones obviamente generacionales y de publicación– con la narrativa española de los años ochenta, una década en la que ya se han normalizado los temas y técnicas narrativos iniciados en la década anterior; se trata, por tanto, de una época de afianzamiento. Si tenemos que situar de forma más concisa la obra de Guerrero, y siguiendo los juicios de Santos Alonso, esta pertenecería a la órbita de la novela experimentalista y discursiva, con los matices señalados más arriba, que son los que proporcionan el sesgo individual y genuino. La clasificación de Constantino Bértolo (mucho más general) nos lleva a ubicar –de nuevo, con los debidos matices– la obra de nuestro autor en la corriente del intimismo, además de considerarla dentro de esas obras en las que el narrador (debemos pensar que Bértolo se refiere al *narrador implícito*) se erige como único personaje, o en las que la trama adquiere una importancia relevante.

Hemos considerado necesario vincular esta primera etapa de nuestro autor con la corriente posmodernista porque creemos que una serie de rasgos implícitos así lo exigen. Tales características han sido tomadas en gran parte del trabajo del profesor Navajas, pero

también de otros críticos como Sobejano-Morán (1992) o Janet Pérez²⁹⁰ («Origins, Aesthetics and the Nueva Novela Española». *Hispania* 59, marzo 1976: 109-117). Estos autores ponen de relieve la experimentación lingüística y la complejidad del vocabulario como notas dominantes en la literatura posmoderna, a los que se unen «el discurso erótico con función metafórica», según Sobejano, bien visibles de forma particular en *LAI*, aunque también en determinados momentos de *LLL*. Los criterios en torno a la posmodernidad que establece el profesor Navajas nos sirven para situar, más abiertamente aún, a las primeras dos obras del autor emeritense dentro de un tipo de literatura donde el *conocimiento*, la *mentira* y la *artificiosidad* adquieren una relevancia significativa. Conocimiento unido al propio lenguaje literario, y la artificiosidad y la mentira en el sentido especialmente valorativo que se da a la trama novelesca. Además, hemos comprobado que la posmodernidad se proyecta sobre otras líneas de perspectiva textual que, de igual forma, encajan en las líneas narrativas trazadas por Guerrero: el sentido apocalíptico, la eliminación de los refugios de conciencia como método de escape de un mundo imperfecto, la valoración de lo imaginativo, el examen de la experiencia amorosa, la defensa del lenguaje como único corpus semiótico, la pérdida de identidad o de cualidades definitorias elementales de los personajes, el principio dionisiaco, la utopía, la destrucción de estructuras de reconocimiento del mundo, la desaparición de los personajes o la amoralidad.

Desde el punto de vista de su propia concepción de la literatura y del trabajo del escritor, Alonso Guerrero es consciente desde sus primeras publicaciones del territorio en que le interesa expandir su obra y de los mecanismos que la ponen en marcha: fantasía, unión de experiencia vital con experiencia literaria, vivencia artística de la realidad, inverosimilitud, aplicación de procesos imaginativos a todo estímulo vital o literario, valoración de la metáfora como motor de la construcción narrativa. De esta concepción se concluye la filiación estrictamente literaria de su obra y la valoración de lo imaginativo como principio creador y recreador de la realidad, y, al mismo tiempo, un alejamiento consciente de los esquemas del realismo de las épocas anteriores, distancia que lo lleva a revalorizar los aspectos más interiores del ser humano como única vía para crear literatura. Y, finalmente, en la órbita de personalización estética en que se inscribe la obra de nuestro autor, debe recordarse la «automarginación» a que se somete el propio escritor con respecto al

²⁹⁰ La cita procede de Sobejano-Morán (1992).

lector a quien está dirigida. Quizás nunca mejor que en este caso, el tipo de lector al que debemos apelar para enfrentarse a la experiencia literaria que proporciona la obra de Guerrero sería, en última instancia, el *lector ideal* que instaure Prince, «aquél en que el autor y el lector ideal son en esencia dos papeles, dos modalidades de competencia con respecto al sistema de producción y de desciframiento de la obra».

Por lo que respecta al contenido en sí de los textos narrativos analizados a lo largo de estas páginas, nos hemos detenido en el examen de una serie de elementos que configuran –creemos– las claves para una comprensión aproximativa de esta primera parte de la novelística del Alonso Guerrero. Para *LAI* nos hemos referido, en primer lugar, a su naturaleza poética, característica que –como ya señalaba Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela*– aporta inmediatamente una merma en la acción en favor del lenguaje. La estructura responde, por lo general, a un desarrollo lineal; aunque hay que hacer notar que el narrador-protagonista escribe refiriéndose retrospectivamente a hechos de un pasado no determinado (no proporciona ninguna referencia cronológica), el cual se subdivide en *lejano y reciente* con respecto a su momento actual (el narrador escribe *ex narratio*, es decir una vez que el tiempo de su relato ha concluido). En virtud de esa doble –o triple– concepción temporal, la novela revaloriza su plasticidad.

Con respecto al espacio, distinguimos entre espacio exterior y espacio interior, según la función que proyecta cada uno sobre la acción. El espacio exterior representa el transcurso de la acción, el secreto que sólo uno de los personajes conoce, su naturaleza cambiante y, finalmente, apocalíptica o evolutiva en el sentido del mito del eterno retorno. Ese espacio cambiante tiene como único motor-eje el sótano de la casa de El Vaticano, en donde se halla el maelstrom, vórtice acuífero que gira incesantemente. Este espacio interior se conecta con el exterior en virtud del movimiento a que está sometido el segundo, ilustrado mediante la dificultad del trayecto que sigue el grupo de ladrones para llegar a Asgard, el movimiento de las cunetas, la aleatoriedad de la topografía del entorno, de esos quince kilómetros que separan Asgard de El Vaticano.

Por su parte, los espacios interiores de El Vaticano o el teatro o incluso la ciudad en su sentido cómico o de personificación cómica, son también representativos de la metamorfosis. El Vaticano es una casona que alberga una estética decimonónica, se va transformando de día en día hacia una época anterior, influida sin duda por el efecto del eterno retorno que promueve el maelstrom. El teatro como espacio interior adquiere vida en un sentido metonímico, en tanto que ocupado por seres o personajes que asisten a la obra en la

que participa Marlén. Y la ciudad entera como unidad animizada o personificada persigue amenazadoramente al narrador-protagonista hasta su entrada en el teatro. Parecido proceso es el que afecta al espacio exterior de *LAI* y la elevación de la ciudad, fenómeno que –ya se ha comentado– causa la muerte de Irache. Por tanto, el espacio se presenta con las características de un ser vivo o está sometido a un movimiento que en definitiva afecta a los personajes que se desarrollan en él. La ciudad en sí misma, en *LAI*, se despliega como un espacio mítico reconstruido en la memoria del narrador-protagonista, en virtud de elementos futuristas, surrealistas o de potenciación de lo urbano como estética: dirigibles, aeródromos, suburbano, trenes, los automóviles y la velocidad, la noche, los taxis, y, en otro orden, en virtud de la muerte del amor del narrador.

En otro sentido, los espacios interiores revelan un estado interior del propio protagonista-narrador, se formulan como proyección subjetiva o poética de su universo. Tal es el caso del *Spirits*, degradado de varios modos: infierno, iluminación metafórica similar a las cruces incendiadas del K. K. K., túnel de mina, etc. De igual modo sucede con la casa de Irache que, unida al recuerdo del narrador, termina por ser un espacio arrasado o afectado por la presencia fantasmal (poética, en definitiva, fuertemente romántica) de la muchacha, cuando antes había sido un templo del amor de los dos amantes o un laboratorio artístico del personaje femenino. En general, puede afirmarse que la presentación de los distintos espacios, bien sean exteriores o interiores –pero sobre todo estos últimos–, están sometidos a un proceso de densa metaforización y distorsión, siempre en virtud del efecto determinante del extrañamiento, el desvío y la desautomatización perceptiva mediante el lenguaje literario.

El desarrollo compositivo del surrealismo se expande por todo el texto como leitmotiv de la expresión literaria, mediante imágenes animistas de objetos inanimados, metáforas o, incluso, mediante lo que aquí hemos dado en denominar la «imagen icónico-poética estimulada», todo lo cual en definitiva contribuye a la creación de un universo imaginativo y literario completamente inédito y de extraordinaria originalidad. Los ejemplos han sido ya expuestos a lo largo de este trabajo y, si cabe, podría aducirse uno ilustrativamente: la presencia siempre dudosa, ambigua, difusa y nunca definida del mar en *LAI*, unido al espacio exterior. Un mar que si en *LLL* se deja traslucir como marco topográfico lejano de Asgard, en *LAI* introduce aspectos surrealistas que se relacionan con la estricta percepción subjetiva del narrador (probablemente, ya lo dijimos, desde estímulos estupefacientes: anfetaminas u otros no expresados por el narrador), de tal forma que deja en el lector una

sensación muy ambigua en cuanto a su existencia o no, y revaloriza la idea de *imaginario* contenida en el propio título de la novela: un mundo inexistente, o muy transformado, junto a un movimiento espacial también imposible, lo que pondera la idea fantástica que recorre esta primera etapa de Guerrero.

Un aspecto interesante lo constituye el motivo de la metanarración, unida a la escritura y a los heterónimos. El narrador-protagonista de *LLL* escribe las peripecias del grupo desde El Vaticano, alude al propio libro que está escribiendo en varios momentos de la novela. Junto a ello, el motivo de la escritura como crítica literaria implícita sobre el propio texto, y los heterónimos como figuras especulares del narrador mismo, convierten a la novela en un texto metaliterario, un texto que es consciente de sí mismo, en la línea del posmodernismo. A un nivel menor, pero también en un sentido especular, en *LAI* la consciencia del libro aparece en varios momentos de la novela, conduciendo el texto del mismo modo hacia este sentido. Por su parte, los heterónimos de *LLL* ponderan el mito del escritor cuya personalidad se escinde en varias voces que representan distintos estilos literarios, motivo de estirpe pessoana. Son, en este caso, seres poco palpables –ocultos tras una máscara, una gabardina y un sombrero, o hechos de cartón–, poco físicos, cuya entidad queda trascendida únicamente en las cuartillas escritas que portan, espejo del mismo libro al que pertenecen.

Uno de los motivos aglutinadores en la acción de ambas novelas –aunque más presente en *LAI* que en *LLL*– es el erotismo y las relaciones amorosas que establece el narrador con los distintos personajes femeninos: Irache, Lolas, Marlén o Ascania. En general, la figura femenina es percibida en un sentido poético o estético, unido a veces a matices mitológicos o idealizantes (a veces en un sentido suavemente irónico). El erotismo vivido por parte de los personajes (desde luego por el narrador, pues es el único punto de vista que conocemos) se desarrolla en el ámbito de la exultación vitalista y sensual, en el marco del triángulo amoroso (Narrador-Irache-Lolas o Narrador-Marlén-Ascania). El cuerpo femenino es fuente de goce sexual y amoroso. A veces el erotismo es vivido, imaginado o valorado por el narrador abruptamente, pero por lo general la visión o la transformación poética de la mujer está presente siempre a partir de proyecciones apolíneo-vitalistas, bien sea referidas al recuerdo (caso de Irache) o al presente (Marlén, Lolas).

Los personajes restantes, es decir, los que no se imbrican en el núcleo más inmediato del narrador –los femeninos exclusivamente–, no poseen profundidad psicológica y

muestran un desarrollo mínimo. Digamos que actúan nada más; sienten y piensan poco; el narrador no focaliza su atención en ellos y no los enriquece porque en realidad el interés que lo conduce es, sobre todo, erótico o intelectual y está dirigido o bien a las figuras femeninas o bien su pulsión culturalista o libresca.

En general, y para ir concluyendo, podemos afirmar que el universo literario de *LAI* y *LLL* está elaborado, en primer lugar, mediante un lenguaje denso en mecanismos metafóricos, símiles e imágenes poéticas; en segundo lugar, se trata de un universo dotado con una serie de elementos originales, pertenecientes, por una parte, a la tradición literaria hispánica, aunque también a otras tradiciones. Es decir, son elementos actualizados a través del talento imaginativo y la capacidad creativa de nuestro autor, quien devuelve a la novela española del último cuarto del siglo XX una interesante novelística elaborada desde los valores que han construido el canon occidental de los últimos decenios. Tras el análisis de esta serie de elementos estructurales y estilísticos que desarrollan la concepción narrativa de la primera parte de la obra de Alonso Guerrero, podemos concluir que nuestro autor, pese a iniciarse muy joven como novelista –con apenas dieciocho años si tenemos en cuenta sus primeros escritos–, empieza distinguiéndose de las corrientes novelísticas de la década de los ochenta aportando al corpus narrativo hispánico una obra original, léxicamente arriesgada por la profusión metafórica de su estilo y por el incesante proceso de decantación a que somete su prosa. Pero además, el implícito concepto de la literatura en general y de la narrativa en particular que se desprende a poco que nos detengamos en ciertos pormenores: la reivindicación de una prosa cuyo mecanismo está movido estrictamente por el impulso imaginativo y fantasioso, la significativa valoración de un vocabulario culto, alejado de los automatismos de los usos del lenguaje literario –incluso–, la actualización y la permanente transformación de un material de la tradición cultural en general (mitos, intertextos literarios, cinematográficos y artísticos), la contundencia y la exactitud verbal de su sintaxis, conforman a un autor *distinto*, único y, por ello mismo, voluntariamente al margen del mercado. Nos encontramos ante un autor no reconocido por la crítica, pero cuya calidad se encuentra al nivel o muy por encima de otros que sí forman parte del canon contemporáneo de la novela española, como pensamos que lo ha demostrado desde el principio con narraciones «menores» y, por supuesto, con las dos novelas analizadas en el presente trabajo.

4.2. Luis Landero: *Juegos de la edad tardía* y *El mágico aprendiz*.

El carácter familiar que preside las tres primeras novelas de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, *Caballeros de fortuna* (1994) y *El mágico aprendiz*, en función de una misma textura narrativa (lenguaje específicamente literario) y del tratamiento de los personajes (ironía, caricatura, visión del mundo, los sueños, el afán), nos permite abordar un análisis (si bien dejamos a un lado la segunda novela publicada por el escritor extremeño) partiendo de cosmovisiones narrativas concomitantes, con puntos en común evidentes en el tratamiento del individuo y de su identidad narrativa: la rutina vital, la importancia del recuerdo y de la infancia, el advenimiento de un suceso (azar o destino) que inmediatamente suministra un salto cualitativo a la historia y al devenir del protagonista, suceso que pone en marcha una aventura que, a poco de comenzar, lo sitúa en un conflicto cuyas claves no son otras –según pensamos– que el abismo entre la realidad y el deseo o, al menos; entre el sujeto y el mundo, según el sentido que instaura Lukács, según queda expresado en su *Teoría de la literatura* (Lukács, 1971: 103-120, 121-142, 143-155).

4.2.1. *JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA.*

4.2.1.1. Introducción. Contexto literario y recepción crítica.

Luis Landero aparece por primera vez en el panorama literario hispánico en octubre de 1989, cuando Tusquets publica su novela *Juegos de la edad tardía* y en un momento en el que «en el panorama de la narrativa española se ha producido una diversificación considerable» (Ubach Medina: 2001)²⁹¹. Desde esa misma perspectiva, pero en una variante distinta, Buendía López (1991: 134) señala que la primera novela de Landero «sorprende como un cañonazo en medio de la desesperante atonía con que se cierra la década de los ochenta en materia narrativa».

La novela supone, en efecto, un inmediato éxito de ventas (se le concedieron además el Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa en 1990), con numerosas reimpresiones en pocos meses. Benjamín Prado se refiere a *Juegos de la edad tardía* bajo el epígrafe de «Ha nacido una estrella» en el artículo que dedica a la crítica literaria del año 1989: «La literatura en castellano conoció en 1989 el nacimiento de una nueva estrella: Luis Landero, con su primera novela, *Juegos de la edad tardía*», y recuerda las opiniones de urgencia vertidas por Luis Blanco Vila en *Ya*, Miguel García Posada en *ABC*, Rafael Conte en *El País* o Santos Sanz Villanueva en *Diario 16* (Prado, 1991: 62-64).

A este respecto, Gonzalo Hidalgo Bayal aventura el posible origen de tal repercusión editorial –pese a ser obra de un autor completamente desconocido hasta ese momento– en el hecho de que en *Juegos de la edad tardía* se condensa una tradición literaria muy diversa y competente²⁹² que tiene –precisamente por ello– la capacidad de alcanzar a los gustos de un público lector también heteróclito: «En *Juegos de la edad tardía* se acumulan bastantes y diferentes estratos formales y de contenido como para agradar [...] a un divergente público» (Hidalgo Bayal, 1997: 201). No obstante, Randolph D. Pope advierte la divergencia de recepción que suscita la primera novela del narrador extremeño²⁹³, aunque

²⁹¹ <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html> (consultado el 10-03-2014).

²⁹² Tal valoración se sitúa en la misma línea crítica de Miguel García Posada, al hacer notar el diálogo de la novela con las tradiciones literarias (García Posada, 1989: 53).

²⁹³ «En las laudatorias reseñas que este libro ha merecido en España se han deslizado por una parte referencias a su anacronismo –*El Europeo* de Febrero de 1990 llama a Landero «narrador abundante, pero anacrónico»– y por otra se la ha puesto en una tradición demasiado cómoda, incluyendo a Cervantes, Kafka,

inmediatamente este crítico establece que *Juegos de la edad tardía* supone «una puesta al día de la novela, una novela de nuestro tiempo» (1991: 59). En la misma línea, el profesor Luis Beltrán Almería (1992: 33) apunta que «no estamos ante una obra cortada con los patrones de la mera complacencia del actual gusto del lector y de las necesidades editoriales, sino ante una obra cuyo único compromiso son *las leyes del género novelístico*». Aunque desde un plano más académico, Vázquez Medel (1992: 361) abunda en similar idea al admitir que *Juegos de la edad tardía* «escapa a cualquier adscripción» y «rehúye cualquier afinidad directa con la narrativa última», además de que «nos reconcilia con el placer de la literatura».

Mediante valoraciones igualmente ponderativas que hacen hincapié en los rasgos distintivos de *Juegos de la edad tardía* con respecto al contexto narrativo de finales de la década, Miguel Martínón (1994: 209) considera que esta primera novela de Landero debe ser inscrita «en las coordenadas de la estética neobarroca actual, según ha sido definida esta tendencia en el ámbito de la literatura hispánica: como recuperación y renovación del Barroco».

Tras esta primera obra, su producción novelística se ha ido ampliando con *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1999), *El guitarrista* (2002), *Hoy, Júpiter* (2007), *Retrato de un hombre inmaduro* (2011) y *Absolución* (2012). A lo largo de los cinco lustros que han transcurrido desde su primera edición, *Juegos de la edad tardía* ha sido objeto de abundante atención crítica (tanto académica como de urgencia). En las páginas ulteriores nos referiremos a una serie de trabajos que han tratado diversos aspectos de esta obra, tanto en lo atinente a su recepción inmediata y su éxito de lectores como al interés que ha suscitado en el ámbito académico.

En cuanto a las reseñas aparecidas en la prensa, una de las primeras fue la de Miguel García-Posada (1989: 53), quien ya anunciaba la calidad y novedad literarias de *Juegos de la edad tardía*, además de subrayar la estirpe cervantina de la obra (ocho veces alude a lo largo de un artículo de unas 1500 palabras a lo cervantino o a Cervantes), el humor y el ingenio de algunos pasajes. Para Posada (1989: 53), Landero «dialoga sagazmente con las tradiciones literarias; integra las referencias culturales en el discurso narrativo, y maneja, en fin, un estilo variado y poderoso».

En el ámbito académico, los numerosos artículos críticos en torno a *Juegos de la*

García Márquez, Borges y Onetti» (Pope, 1991: 59).

edad tardía ponen de relieve, efectivamente, el hallazgo narrativo que representa esta obra, la cual –además del éxito editorial inmediato– llama la atención por sus valores estéticos, entre ellos dos que sobresalen particularmente: la recuperación de la expresión literaria²⁹⁴ y la definición del personaje novelesco²⁹⁵. El profesor Martínez Cachero (1997: 643) subraya este mismo aspecto en una obra en la que «privan el placer de contar cosas, la solidez constructiva», el «personaje neto con categoría de héroe», o el «buen eficaz estilo y el propósito simbolizador».

Sanz Villanueva (1992: 408)²⁹⁶ se refiere a *Juegos de la edad tardía* como «un libro preñado de sugestivos sentidos», y al mismo tiempo que lo entronca temáticamente con la tradición cervantina de *El Quijote*²⁹⁷ (ecos o resonancias habituales en las diferentes exégesis que se han dedicado a esta ópera prima de Landero). Además, Villanueva (1992: 409) la sitúa en la línea de la nueva corriente narrativa, en la que prepondera «el gusto por contar», que se había iniciado con E. Mendoza y proseguido –según el crítico– por Luis Mateo Díez, y hace hincapié en la «prosa esmerada, de frase amplia y precisa, de rico léxico y con algunas adjetivaciones inusitadas, exactas y sorprendentes».

Por su parte, Martínez Cachero (1997: 643) reconoce la «rica variedad de recursos tales como lo onírico, la instrospección psicológica o el lirismo expresivo» y la adjetiva de «novela-hito».

Casi un año después de la aparición de *Juegos de la edad tardía*, Fernando Valls le dedica en *Ínsula* un artículo en el que hace notar que es «la obra narrativa de más interés del año», y, aparte de referirse a la consabida tradición cervantina, la califica de «novela intelectual, plagada de sentencias, pensamientos e incluso greguerías»²⁹⁸ y llama, además, la atención sobre el valor del diálogo, el cual siempre se formula en *Juegos* «con el tono y el énfasis adecuado para narrar los distintos episodios» (Valls, 1990: 26).

²⁹⁴ En cuanto al éxito editorial, Galán Lorés (1989: 21-22) comenta que «Ni tan siquiera el celebrado Muñoz Molina consiguió tan notable audiencia con su primera novela. *Juegos de la edad tardía* (Tusquets) permanecerá mucho tiempo como un excepcional relato».

²⁹⁵ A este respecto, el propio Galán Lorés (1989: 21-22), pone de relieve el logro narrativo de Luis Landero, al afirmar que «ha conseguido insuflar vida verosímil a dos tipos excepcionales. A través de ellos descubrimos cuanto de miseria y soledad hay en tantas existencias, de donde solamente pueden liberarse por medio de la imaginación».

²⁹⁶ El comentario de S. Villanueva apareció en *Diario 16* (23 de noviembre de 1989).

²⁹⁷ Es un lugar común en los diferentes artículos críticos referirse a la línea cervantina que recorre *Juegos de la edad tardía*. En este sentido, han de mencionarse específicamente los trabajos de Ruiz de Aguirre (2005), Manchón Gómez (1992), Morgado (2010) o Rivas Yanes (1997).

²⁹⁸ No obstante, Buendía López (1991: 136) adscribe *Juegos de la edad tardía* a la corriente de *novela existencial*, según la clasificación de G. Sobejano, argumentando «huellas del más añejo existencialismo filosófico y literario».

Un buen número de críticos se ha detenido en el análisis particular de una serie matices o aspectos de *Juegos de la edad tardía*, a los que es interesante referirse. Randolph D. Pope indaga en la relación entre realidad e imaginación («la realidad de la imaginación») del mismo modo como se estructuran los pactos o pautas que alientan la voz dialógica de Don Quijote y Sancho Panza, en el sentido de la *invención de la ciudad* que formula Gregorio Olías en sus conversaciones con Gil: «lo hace soñar un Madrid interesante, con globos aerostáticos y cafés de literatos; lo hace recuperar su adolescencia perdida» (Pope, 1991: 62).

El profesor Manchón Gómez (1992: 277-290) analiza la impronta de Kafka y Cervantes en la novela que nos ocupa, en función de lo onírico y lo absurdo -en cuanto al primero- como rasgos destacables en multitud de matices de *Juegos*. A ello regresaremos en el lugar adecuado.

Luis Beltrán Almería (1992: 33-48) fija su atención en la estética de *Juegos* en el sentido del valor del diálogo, la risa o la estética de lo absurdo (surgido, según el crítico, de la alquimia entre el patetismo y el humor), o el especial tratamiento que se adopta en la novela sobre el espacio y el tiempo. En un artículo posterior (Beltrán Almería, 1994: 130-133) Almería vincula el cronotopo (junto con la figura del héroe) de las novelas de Landero a aspectos folklóricos («estética natural-folklórica» la denomina al referirse a la construcción carnavalesca de los personajes).

Vázquez Medel (1992: 355-372) analiza la dimensión metanarrativa y la intertextualidad de la obra –rasgos que la vincularían también al *Quijote*–, la impronta poética de la palabra o las relaciones entre realidad e imaginación²⁹⁹, e insiste en las concomitancias de la novela (dentro de un contexto) con *La metamorfosis* de Kafka, no solo por la coincidencia antroponímica de los protagonistas, sino porque –sostiene Medel– «*Juegos de la edad tardía* es una novela de metamorfosis» (Medel, 1992: 368). En nuestro análisis se habla también en este sentido.

Por su parte, Miguel Martínón considera *Juegos de la edad tardía* como exponente de un *neobarroquismo* en función particularmente de tres elementos: la dualidad como principio estructural, la ambigüedad en el tratamiento de los personajes y la transtextualidad (Martínón, 1994: 210).

Esperanza Mateos Donaire (2003) aborda la ironía y la caricatura en toda la obra

²⁹⁹ Esta dimensión quijotesca es tratada también por otros críticos (Rivas Yáñez, 1997; Ruiz de Aguirre, 2005; Nuria Morgado, 2010).

de Luis Landero publicada hasta 2003. En cuanto a *Juegos*, la profesora Donaire nos recuerda la «parodia del artista trasnochado» que representa la figura de Faroni (Mateos Donaire, 2003: 124), al tiempo que reincide en la antítesis realidad-ficción presente en la novela, tal y como han comentado otros críticos.

Todos estos artículos críticos ponen de especial relieve la validez y la especificidad literarias de una obra novedosa por sus valores estéticos, expresivos y compositivos que, de nuevo, la hacen distinguirse del resto de las producciones narrativas de la década. Todos ellos, además, serán referidos de forma específica en las páginas ulteriores al tratar los distintos aspectos compositivos de *Juegos de la edad tardía*.

4.2.1.2. Otridad e identidad.

El concepto de la otridad y de la identidad comparece por primera vez en los momentos de la infancia de Gregorio en que este expresa a su abuelo el deseo de «ser toro» (*JET*: 52). Y, en este sentido, es imposible aquí no hacer consciente el valor anagramático implícito en la expresión «ser toro», que revierte en *ser otro*, lo cual puede parecer un simple juego gráfico, si bien en estos matices se contiene el núcleo narrativo desde el que se expande la voluntad profunda del ser: «Pues ¡toro serás! –dijo el abuelo–. Es un crimen quitarle a un niño la ambición. ¡Toro! ¡Qué gran afán!» (*JET*: 52).

En la infancia evocada por Gregorio, y como anticipación de la iconografía desplegada por Faroni-Gregorio en los años de madurez, aparece también el mar, que no deja de constituir un motivo exótico por la lejanía geográfica y el contexto en que se desenvuelve la vida de niño y su familia, un ambiente estrictamente campesino. El mar amplifica y contextualiza, en esa primera edad, la imaginaria romántica y aventurera que subyace en el espíritu de Gregorio, y que volverá a concretarse en la iconografía de la ilustración de la portada del libro de versos muchos años después.

El contexto del verano primordial de su adolescencia, tiempo de vivencia interior que se ha actualizado mediante el recuerdo de episodios fundamentales de su infancia, es también el momento en el que Gregorio siente «el soplo de su propia identidad» (53), la cual queda vinculada, en este primer atisbo, al amor desafortunado y al sentido de su situa-

ción como ser en el tiempo:

De pronto sintió el soplo interior de su propia identidad, y tuvo una visión deslumbrante del punto exacto que ocupaba en el tiempo, y se creyó con fuerzas para combatir y vencer los infortunios del amor (*JET*: 53).

Además, la adolescencia se une emocional y vivencialmente –siguiendo el patrón psicológico clásico– al primer amor y al descubrimiento, en un librito de versos del tío Félix, de la poesía y las palabras, que adquieren un sonido y una capacidad sugeridora nuevos. Tal hallazgo lo conduce, en definitiva, hacia la indagación en las cosas del mundo y de la vida como formas inagotables pero, al mismo tiempo, breves por su naturaleza temporal, y también a la escritura de sus primeros versos, pues «Desde ese día, escribió versos sin descanso. Fue el último y más grande prodigio del amor» (*JET*: 55). El descubrimiento de la poesía lo hará sentirse «elegido para un alto destino» (*JET*: 56), además de que asienta las estructuras del imaginario que permanecerá latente durante muchos años hasta la llegada de Gil:

Si algún día no le quedase nada, salvo quizá su chaquetón de marinero, aún tendría para él solo la inmensidad del mundo, pensaba, porque el mundo era su casa de poeta, la aldea natal donde nunca podría ser un extraño. Al contrario, se sentía solidario de los negros recónditos de las selvas, de los chinos que siembran arroz, de los árabes de los desiertos y de los *cowboys* americanos. Era libre y sin fronteras como un pájaro (*JET*: 56).

De otro lado, la poesía es el fenómeno que lo acerca al misterio y le sirve para transformar la energía amorosa insatisfecha en materia de gozo («Nunca se había sentido tan dichoso, tan vivo, tan liviano» [*JET*: 56]), al mismo tiempo que le atribuye –recuerda la mañana del 4 de octubre– el posible origen de su desgracia (*JET*: 56). La poesía lo introduce en un universo nuevo, en el que los temas del amor y el viaje sirven al desarrollo de su sensibilidad y, sobre todo, lo incitan al hecho primordial que es el cambio de nombre de los lugares habituales de su entorno (y las alusiones al motivo del cambio de nombre son asimismo primordiales en lo referente a los topónimos. En su impulso poético sustituye los nombres antiguos de los lugares de su entorno o instaure otros nuevos [*JET*: 56], y de igual modo opera con los fenómenos naturales). En esa iniciativa poética, siguiendo la estela de los arquetipos renacentistas y barrocos de la tradición hispánica,

cobra especial sentido la forma de alusión al nombre de Alicia.

Además, el escapismo y la evasión románticas, consecuencia de su ya energía fantaseadora, son aludidos mediante la referencia a Corfú o el motivo de las aves; el diálogo con la naturaleza, el sentimiento amoroso contrariado como forma de conocimiento, el mismo sentimiento poético de estirpe romántica y la figura del poeta como valedor y portador de los misterios demiúrgicos configuran el origen del universo adolescente de Olías a partir de los cuales empieza a elaborar sus primeros versos:

Sus temas fueron el amor y el viaje. Escribió versos al camino, a los pájaros, a la estela del mar, al humo de los trenes, a la Vía Láctea, al vagabundo y a sí mismo, pues todo sería uno cuando se anunciase la hora de partir y se hiciera verdad el lema que había encontrado en un cuaderno escolar y que ahora presidía su vida: «Salte de tu tierra, de tu parentela, de la casa de tu padre, para la tierra que yo te indicaré» (*JET*: 56).

El nombre de Alicia, en efecto, es sustituido por el mitológico de Ondina. Además, Gregorio se identifica ya como poeta, una condición que «lo redimía de su miseria» y «le daba esperanzas de llegar a ser correspondido» (*JET*: 57). Estas valoraciones encuentran su sentido dentro del campo semiótico de la adolescencia, en el que la recién descubierta poesía se erige como «defensa contra las ofensas de la vida», según estableció Cesare Pavese con respecto a su percepción de la literatura, y como extraordinario argumento para lograr el amor de Alicia/Ondina; si bien Alicia no va a ser la lectora-oyente inmediata de esos versos, sino otro con nombre paralelo fónicamente, su amigo Elicio. Podemos establecer que el rol de Elicio es parangonable al de Gil, años después, aunque en un sentido antitético el amigo adolescente de Gregorio los valore en función de una realidad mostrenca y les dé una sentido notoriamente pragmático³⁰⁰. No obstante, es Elicio el que lo incita a buscarse un pseudónimo de poeta, que será el de Augusto Faroni, aunque, de paso, aventure que «no sé si será mucho para ti» (*JET*: 57), estableciendo así premonitoria e intuitivamente un desajuste entre la especialidad del pseudónimo y el talento verdadero de Gregorio Olías.

Por otro lado, las ensoñaciones frecuentes que embargarán a Gregorio durante su vida tienen su origen en la etapa adolescente: Alicia y su condición de poeta lo llevan a

³⁰⁰ El sentido pragmático es flagrante para Elicio: «—Están bien —dijo—, y es elegante se poeta, y sobre todo poeta desesperado, pero de poeta se folla poco y no se sale de pobre, ése es el problema» (*JET*: 57). Y también: «Lo animó a escribir poesías de marquesas desenfrenadas, infantas calentonas, condes cornudos y trovadores bellacos» (*JET*: 57).

imaginar una escena en la que es coronado por un rey, en medio de una multitud que lo aclama y en cuyo primer plano se encuentra su enamorada. El estilo de estas elaboraciones constituyen el fondo imaginativo sobre el que se proyectarán otras vivencias en la madurez de Olías, y en este sentido la voz narradora declara que «Gregorio ignoraba entonces que aquellas invenciones ciertas e ilusorias (...) eran el primer indicio del verdadero lenguaje que habría de hablar en el futuro» (*JET*: 58). Y en este contexto, Gregorio escribe las primeras octavas en torno a la figura de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que intentará continuar una vez que se inicien sus conversaciones con Gil muchos años después. Del mismo modo, establece inicialmente un plan de trabajo para concluir en un plazo determinado su obra épica, plazo que no respetará ahora ni tampoco cuando intente retomar la escritura.

En conclusión, pueden establecerse paralelismos entre acontecimientos, proyectos y modos de actuar del Gregorio adolescente y del Gregorio maduro, pero en ninguno de los dos casos se evoluciona en términos satisfactorios; en el primero, la furia poética se diluye con el fracaso amoroso; en el segundo, los *Versos completos de la vida artística* terminarán arrumbados en un armario y sin lectores como destinatarios reales.

En este orden de cosas, Olías formula una idea que se relaciona muy directamente con la tensión ficción-realidad, o impostura-verdad: «Se dijo que sólo la realidad podía redimirlo de los pecados de la ficción. Finalmente dejó que la lluvia –el tiempo– resolviera las contradicciones» (*JET*: 58). Esta idea no está dirigida específicamente al problema en sí, pues la sentencia «sólo la realidad podía redimirlo de los pecados de la ficción» se expresa en el contexto de sus dudas o es consecuencia de tal aserto en el momento de decidirse o no a mostrar sus versos a Alicia, o de colocarles tal o cual dedicatoria al frente, a todo lo cual opone Gregorio la «dignidad o el temor, y también la furia de haberse humillado y ensalzado tanto en sus ensueños». Y así, solo le resta el conformismo fatal de lo romántico, es decir, el de la infelicidad como origen y referente de la creación poética para cerrar su desasosegada espera amorosa provocada por Alicia, que se concluye en un último pensamiento: «Los artistas», se repetía, «no pueden ser felices, ése es el precio que hay que pagar por la inmortalidad.'» (*JET*: 59).

En el contexto de la evocación de su pasado desde la mañana del 4 de octubre mientras desciende las escaleras, los recuerdos de Gregorio reconstruyen las primeras conversaciones con Angelina en el ámbito de la academia a la que acuden, y en las cuales la pulsión de la mentira o de la ficción se manifiesta conscientemente en Olías: «Allí, duran-

te tres noches, Angelina había escuchado la historia entre ficticia y discretamente antológica de la adolescencia de Gregorio» (*JET*: 63). La narración –también la que corresponde a la vida diaria de Angelina– adopta la apariencia de *cuento* («El mismo cuento le parecía siempre nuevo» [*JET*: 63]) y los años de adolescencia e infancia se ponen metafóricamente en claro gracias a la «exhumación del pasado» (*JET*: 63). Gregorio tiene, en ese momento, 22 años y ha roto el vínculo con su afición poética («aun cuando conservase de ella la distinción y el gusto de quien ha ejercitado en versos los enigmáticos sueños de la adolescencia» [*JET*: 63]), pero se ha decidido a reanudar los estudios para hacerse ingeniero «y marcharse a algún país lejano y salvaje a abrir caminos en tierras vírgenes y a tender puentes sobre ríos caudalosos y a llevar una vida que no era muy distinta de la que había imaginado en sus ensueños de poeta» (*JET*: 63). Es decir, pervive el efugio de las imágenes exóticas y viajeras que se fue fabricando desde muy joven, proyectos acaso no excesivamente sólidos, sino más bien establecidos en el ámbito de lo quimérico. No obstante, las referencias en sus poemas a cierto imaginario parecen ser iterativas: «Eran composiciones breves, donde siempre aparecía un viajero que todos los lunes llegaba extraviado frente al mar» (*JET*: 63). Pero, además, es clave su afición cinematográfica a las películas de acción (pues «Durante cinco años había acudido todos los domingos a los cines del barrio a ver películas de acción» [*JET*: 63]), de las cuales aprende e imita la gestualidad de los protagonistas y cuya prolongación se extenderá a su madurez mediante el motivo de la gabardina, el sombrero y las gafas:

Se había subido las solapas de una imaginaria gabardina para seguir por las calles el rastro de algún espía contrario (...), se había dormido inventándose historias policíacas donde él era el apuesto protagonista del amor y del riesgo y había despertado cada lunes sobre las cenizas frías de la diaria realidad (*JET*: 63).

Olías, en el fondo, aguarda un acontecimiento primordial que, como débito de su destino, lo restituya al espacio perdido o no logrado del *deseo*, esperanza que siempre pervive desde su dedicación a las veleidades poéticas, de forma que «De sus vehemencias de poeta todavía conservaba el hábito de esperar algún acontecimiento extraordinario. No con desazón ni entusiasmo, sino como una deuda que le debía el destino y que a su tiempo habría de reclamar» (*JET*: 63). Y así, en rigor, Gregorio se sabe perdedor de una serie de ilusiones (el amor, la poesía, la posibilidad de viajar, la consecución de *otra realidad*) y

como respuesta a esa pérdida decide retomar los estudios medios. Su intención no es otra que abrir una alternativa de realización personal, truncada por *el destino*, y para ello no deja de apoyarse, de forma particular, en el imaginario cinematográfico, el más inmediato a su contexto. Y, así, el cine se constituye como el referente cultural donde se alberga el arquetipo ideal masculino que puede erigirse *contra* el origen de tales desilusiones que el destino ha cercenado, pese a que se engañe a sí mismo negando ciertas evidencias. De tal modo, la idea de hacerse ingeniero forma parte de su concepto ideal, que consiste en verse ataviado «con traje de explorador, un látigo en la mano y una pistola en la cintura». Se trata de una imagen sólida y –desde su punto de vista– plena de verosimilitud, que lo mantiene todavía en el plano de las ilusiones (*JET*: 64), aunque con un consciente resquicio abierto al fracaso futuro, al ser consciente de que «Cuando llegase el día de admitir la inutilidad de su empeño, posiblemente ya habría encontrado un modo más sencillo de combatir las penurias de la realidad» (*JET*: 64), y con esta prevención se va a adiestrar en una especie de entrenamiento entre maniático y supersticioso, adoptando ya el rol sobreinterpretado de los personajes de las películas de espías o detectives:

Todos los días salía de casa subiéndose sus imaginarias solapas de espía, un cigarrillo colgado del labio y la mirada esquinada de astucia. Deteniéndose en los escaparates y simulando curiosidades imprevistas, angulando reojos, hurtando el perfil, burlando persecuciones y salvando emboscadas, vencía sin novedad la primera etapa del trayecto (*JET*: 64-65).

De la misma forma, en el trabajo introduce las primeras mentiras relacionadas con su afán de ficción. Ante la insistencia de los compañeros para que los acompañe en las farrras:

Gregorio casi siempre balbuceaba alguna excusa, y si accedía, apenas hablaba, y enseguida se iba con el pretexto de compromisos urgentes. Se vio así obligado a inventarse una novia, a la que puso el nombre de Crispinela y un gato al que llamó Echeverría (*JET*: 65).

Por la voz narradora sabemos que tales nombres obedecieron a que «las disculpas lo cogieron por sorpresa, y dijo lo primero que se le vino encima», es decir, no a que no tuviera –debemos interpretar– la intención firme de mentir, pues ya esa conducta estaba

contenida en su espíritu.

Por último, y ya entrado en la juventud, en las postrimerías de su energía idealista y romántica, Gregorio enfrentará tales valores a la realidad mostrenca, a partir sobre todo de su noviazgo con Angelina, quien le hará consciente de lo inane, lo absurdo y la naturalidad en que se desenvuelve la vida:

Gregorio cogía chinitas del suelo, y cuando tuvo muchas dijo, enseñándoselas a Angelina, «mira cuántas chinitas». Y ella, «es verdad», respondió. Y las hojas del sauce se agitaron diciendo: «es verdad, cuántas chinitas. Cuántas, cuántas, repitió un pájaro en la espesura (*JET*: 67).

De ahí que Gregorio constate que sus poemas no podrán estar nunca a la altura de la sencillez y del carácter necesario que tales palabras representan. La idea de que, por tanto, es «'un poeta de la vida' se dijo, apretando furiosamente las chinitas», supone una constatación concluyente en el sentido de que su dedicación a los versos ha terminado; y así se confirma un poco más adelante:

Las palabras le parecieron todas mágicas. Inspirado por el arte fácil que transmitían las cosas, intentó besarla de nuevo, pero ella se apartó y dijo, «hace frío», y todas las hierbas del césped cabecearon profundamente del mismo lado. Volvió a sentirse un gran poeta sin palabras, con tanta fortuna y convicción que, cuando salieron del parque, se prometió que en adelante no leería otro libro que el libro siempre abierto de la vida (*JET*: 67).

Por otro lado, y en el contexto de sus primeras visitas a Angelina hay indicios evidentes en Gregorio de cierto fingimiento o de un acicalamiento que, en el fondo, intenta una seducción mediante la transformación aparente, que lo despoja de malicia, como afirma la voz narradora; antes de entrar en la casa de su novia, «sacaba un peine y, como un prestidigitador, se daba unas pasadas tan profundas que le dejaban la mirada limpia de malicia» (*JET*: 67). Por otra parte, su aspecto ya se ha transformado, «Había cambiado entonces de aspecto, y no sólo gastaba traje sino también brillantina, mechero dorado y juego de sortija, gemelos y alfiler de corbata» (*JET*: 67), elementos que, en cierto grado, preanuncian la metamorfosis que se efectuará años después mediante la indumentaria de la gabardina, el sombrero y las gafas de sol.

4.2.1.3. La elaboración ficcional como recuperación de la otra identidad.

La metamorfosis aludida por Vázquez Medel (1992: 355-372) tiene su origen en la adolescencia de Gregorio Olías. En esta edad el protagonista recibe una serie de pautas o arquetipos conceptuales, procedentes sobre todo de su abuelo y del tío Félix, que lo van a situar en un plano adecuado para la expresión intuitiva del deseo de *ser otro*. Más adelante, el contacto con Elicio, un amigo de su misma edad, contribuirá decisivamente a la elaboración del germen de una personalidad alternativa, que permanecerá aparentemente muerta hasta las primeras conversaciones telefónicas con Gil. El análisis de ese largo proceso es el que intentamos trazar a partir de aquí.

La narración se inicia *in media res* en la mañana de un 4 de octubre³⁰¹, día que representa una frontera en la vida de Gregorio Olías. Esta fecha está señalada específicamente porque es la elegida por Dacio Gil Monroy para su llegada a la ciudad, tras décadas de ausencia debido a su trabajo de representante de provincias de una casa de encurtidos. Este hecho supone para Gregorio Olías un grave inconveniente, a raíz de una serie de conversaciones que ha mantenido con Gil, mediante las cuales le ha ido transmitiendo una imagen romántica y falsa no solo de la ciudad en sí, sino también de su propia vida (poeta³⁰², novelista, ensayista, viajero), cuando lo cierto es que Gregorio en realidad no pasa de ser un humilde oficinista de la misma casa para la que Gil trabaja desde hace muchos años.

La fecha representa para Gregorio «el día de la desgracia» (*JET*: 15). El despertar de esa mañana de octubre sitúa al personaje de Gregorio en un extremo de difícil resolución, puesto que su aparición en ese espacio novelesco significa el inicio del final de un proceso muy arriesgado y comprometido, cuyo origen ha radicado en él mismo.

Los elementos de su concepción del mundo y de su universo de realidad e ilusión

³⁰¹ Gomez-Vidal (2009: 43-54) comenta el valor estructural de la fecha.

³⁰² La figura del poeta y del héroe están, en el fondo, unidas a la elaboración fictiva, a la imaginación y creación de un universo propio. Así, citando al poeta y teólogo John Keble, Abrams explica que «Keble sostiene también que “nada parece de mayor valor e importancia cuando se propone estimar el genio del poeta y sus cualidades en conjunto, que la plena familiaridad con el personaje al que deliberadamente acuerda el papel principal»; a lo que añade lo siguiente: «A veces los sentimientos del héroe son el duplicado de los de su creador, como resultado de un proceso que Keble llama “la transferencia de la pasión y disposiciones propias del poeta a sus personajes de acción”» (Abrams, 1962: 374).

(«cuando a punto estaba ya de proclamar que el mundo era ilusión y sólo ilusión, salió a la realidad con una tragantada de pánico» [*JET*: 15]), quedan enunciados en los primeros instantes de la narración: el poder transformador y mágico de la palabra y las ensoñaciones o visiones escapistas. En efecto, para el personaje de Gregorio, la palabra contiene una fuerza mágica, transformadora o redentora. Su condición de *poeta* está en relación directa con esta propiedad³⁰³, que intenta utilizar para –de algún modo– ponerse a salvo de las circunstancias, pronunciando en voz alta ideas a las que él mismo atribuye un carácter catártico o apoyándose en formulaciones o relaciones lógico-pragmáticas, no obstante un tanto absurdas o arbitrarias: «Así que reunió valor para decir: “Estoy perdido”, y añadió, “perdido en la selva amazónica con una caja de zapatos y una navaja múltiple”» (*JET*: 15). Este tipo de relaciones, muy frecuentes en la vida de Gregorio, son en realidad metáforas que el personaje establece como un modo de hacerse a sí mismo comprensible el mundo, y en cierto modo sus pertrechos de combate. La naturaleza mágica del verbo lo conduce a instaurar neologismos, como «penibán» (*JET*: 15), en el intento de que la realidad –en ese momento contraria a su deseo– confirme su cambio de sentido³⁰⁴, pese a que «Las palabras debían de haber perdido sus propiedades mágicas» (*JET*: 15).

Junto a la palabra, un concepto asimismo significativo es el del tiempo; en estos primeros momentos de la mañana del 4 de octubre, «Un reloj dio las ocho, y el tiempo amenazó entonces con recuperar su sentido lineal» (*JET*: 15). El motivo del reloj y de su evidente simbología aparecerá más adelante aludido y resuelto, cuando Gregorio logre poner en marchar un viejo reloj averiado, en la etapa última de su elaboración ficcional, a punto de huir de la ciudad y de abandonar su vida.

En esa situación angustiosa cuya etapa final empieza el 4 de octubre, a la que le han conducido las circunstancias, y a lo largo de toda su vida referida por la voz narradora, comprobaremos que el personaje frecuentemente es asaltado –sobre todo en momentos especialmente críticos– por ensoñaciones relacionadas con su futuro. La ensoñación no es otra cosa que una proyección –por lo general idealizada– cuya propiedad es la de romper el concepto espacio-temporal. Por tanto, la linealidad del tiempo supone, para Gregorio,

³⁰³ Esta idea reproduce aquella otra de Abrams, quien recuerda que «El dogma central de Keble es el de que la verdadera poesía satisface móviles en conflicto –el impulso de las pasiones y deseos personales a buscar su satisfacción imaginativa (...)– gracias a su capacidad “de dar expresión frugalmente y sólo bajo velos y disfraces, a los más hondos sentimientos”» (Abrams, 1962: 370).

³⁰⁴ No obstante, una de las palabras que en principio posee atribuciones especialmente «mágicas», el «afán», es considerada maldita por el tío Félix: «¿O es que no sabes que tu abuelo era notario y tu padre coronel, aunque de mentira, y que a eso le llamaban el afán?» [...] «esa es una palabra maldita» (*JET*: 24).

una vuelta a la realidad, establecida en términos de *desgracia*, según la percepción del personaje. En este sentido, las isotopías léxicas que se despliegan en los primeros instantes de la novela abundan en ese concepto:

Inspirado en el eco de la última campanada, Gregorio se imaginó la agonía de un movimiento originariamente impetuoso. Vio morir las olas contra el faro, la calderilla postrera de una gran fortuna, el suspiro final de un alma³⁰⁵ apasionada (*JET*: 15).

El sentido de «lucha agónica» que sostendrá el personaje con su propia elaboración fictiva se pone en marcha ya desde los inicios (antes, en realidad, fuera del plano de la narración, en virtud de la estructura analéptica mediante la cual se organiza gran parte del relato). La realidad, por consiguiente, contribuye al malestar del personaje, es una circunstancia que no le permite su conciliación con el mundo (Sobejano, 2003: 46), adverso a sus intereses; y el tiempo, en rigor, es un ente en contra del proyecto de Gregorio, sobre todo en los inicios de la narración, cuando por encima de todo pretende que Gil no logre entrar de ningún modo en el *Café de los Ensayistas*, uno de los principales referentes de su construcción fictiva:

Y no sólo se negó a reconocer en esas visiones los síntomas precursores del presente, sino que retrocedió en el tiempo hasta encontrar a Aquiles detrás de la tortuga, y cuando a punto estaba ya de proclamar que el mundo era ilusión y sólo ilusión, salió a la realidad con una tragantada de pánico (*JET*: 15).

Además, la atmósfera que Gregorio elabora mentalmente como resultado de su percepción va configurando un escenario narrativo cuyo sentido encontraremos más avanzada la novela. Así, lo que el personaje pone en funcionamiento en las primeras líneas son además elementos pertenecientes a su mundo ficcional romántico repleto de tópicos³⁰⁶:

³⁰⁵ El espíritu de Gregorio encarna el mejor ejemplo de romanticismo. María Zambrano describe, en este sentido, el espíritu romántico, aplicable al estado interior del protagonista, al establecer que «El romántico enlaza su alma con la naturaleza para llenarla de ella, para dejarla empapada como en esas noches de luna, que tanto gustaban describir» (Zambrano, 2004: 32).

³⁰⁶ La imagen del poeta romántico y de otros arquetipos culturales como modelos de proyección de Gregorio Olías nos lo confirma Landero: «Gregorio Olías [...] se ha educado en el romanticismo, Lord Byron, Espronceda, el cine de Hollywood, y es un individuo que crea a Faroni con una serie de tópicos» (García, 2006: 146). No obstante obedecer al tópico romántico, la imagen elaborada del poeta contiene en sí imágenes o conceptos motrices que colaboran en la dignificación de ese tópico. La imaginación de Gregorio, en el fondo, se propone como una acción creadora que vierte «hacia el exterior una imagen que viene generada desde el mundo interior del artista» (Argullol, 1982: 119). Beguin (1978) trata

Escuchó con tanta atención que no tardó en reconocer los pasos de unas raquetas en la nieve y el aullido de los lobos en un bosque de abetos, y por un instante se llenó con la euforia lúgubre de su mejor héroe de ficción, Luck Turner, protagonista de la novela *Vidas salvajes*, cuyos datos constaban en los ficheros de las más prestigiosas bibliotecas públicas de la ciudad (*JET*: 15).

Junto a esto, comparecen reflexiones en torno al sentido del *fatum*, que es un concepto que irá apareciendo con frecuencia relativa en la narración, expresado mediante el tópico del *ser humano a la deriva del tiempo*.

Estos datos narrativos primordiales son suministrados al amanecer de la primera noche que Gregorio pasa en la pensión, cuando ya ha huido del hogar conyugal por el temor de que Gil descubra su mentira. Esa situación angustiosa lo conduce además a elucubrar en torno a un futuro en el que él se contempla a sí mismo (de cara a «una generación inocente») como paradigma de la época que vive, víctima de sus propios errores, o a escuchar una voz mensajera (interior, subconsciente: «Creyó soñar que un mensajero con antorcha se asomaba a la puerta para anunciarle que el día de la desgracia había llegado al fin» [*JET*: 16]) que lo pone en aviso del nuevo día y de sus obligaciones:

Cuando al cabo de mucho tiempo se desvaneciese el recuerdo de aquellos años y floreciese en el país una generación inocente, quizás entonces alguien encontrase un nombre flotando a la deriva de los siglos, no asociado a un crimen, a un capitel o a unas palabras, y ni siquiera a una anécdota, sino simple y mágica partícula en suspensión, tan absurdo y exacto que acaso quedara como cifra de la condición y destino de una época (*JET*: 15).

Gregorio se encuentra, por tanto, en un momento de especial gravedad y significación vital («hora decisiva», como él mismo declara mediante la voz narradora³⁰⁷), y desde esta inflexión de su trayectoria va a recordar experiencias fundacionales que lo sitúan en momentos también claves de su infancia y adolescencia, como veremos más adelante:

Cuando al fin oyó los pasos de palo en la escalera, abrió los ojos y reconoció por entre la persiana la luz del otoño. Entonces recordó con exactitud su vida, tal y como la de-

exhaustivamente aspectos del romanticismo (alemán y francés) aplicables a Gregorio Olías, como el sueño y la poesía o la poesía y la naturaleza.

³⁰⁷ Para la caracterización de la voz narradora, véase Ruiz de Aguirre (2005).

jera la noche anterior, y aunque se remontó al pasado buscándole un sentido que lo redimiese del presente y lo justificase en aquella hora decisiva, muy pronto volvió a comprobar que su existencia estaba hecha de fragmentos que no encajaban entre sí, y todo cuanto fuese buscarles un orden equivaldría siempre a un juego solitario de azar, donde todo se pierde o se gana pero donde al final se deshace el orden de las piezas y se comienza de nuevo, una y otra vez (*JET*: 16).

Por otro lado, el concepto de *orden*³⁰⁸ que se menciona en la cita anterior irá apareciendo periódicamente a lo largo de los 24 capítulos (más el *Epílogo*) de que se compone *Juegos*, vinculado siempre a las mismas circunstancias –particularmente en los momentos críticos–, que son las de su relación con Gil y la pléyade de mentiras que edifica en torno a este personaje. Para Gregorio el orden se establecería mediante el regreso al *estatus* previo a la vuelta de Gil a la ciudad, su trabajo rutinario de oficinista en Requena & Belson y su limitada vida conyugal.

En conclusión, los datos que se nos aportan en estos primeros momentos nos señalan a un individuo desencantado con su propia vida y al mismo tiempo desorientado por su carácter «fragmentario», y que somete a juicio el balance vital hasta esa misma mañana del 4 de octubre. Las alusiones al mito del eterno retorno o al de Sísifo como representación del «castigo divino», son evidentes en las palabras finales del pasaje citado, y su sentido no es otro que el de ilustrar metafóricamente –desde el punto de vista del propio Gregorio– el pasado del personaje y –sobre todo– el presente amenazador y angustioso que intenta explicarse y redimir a partir de ese pasado. Por tanto, para el personaje, el presente contiene una carga semántica de amenaza y de angustia, circunstancia que se ilustra mediante las señales horarias que oye mientras se prepara el café en la cocina de la pensión, que provocan que el tiempo cronológico se impregne de un significado adverso; y, así, «Al final siempre gana Aquiles, pensó, mientras oía los pitidos horarios de una radio lejana. Tomó aquel anuncio como advertencia del triunfo definitivo del presente, y para escapar a su amenaza intentó recordar otra vez el pasado» (*JET*: 17).

Mediante la analepsis que efectúa la voz narradora, focalizando el punto de vista

³⁰⁸ Este concepto se vincula con el de *rutina*. Su trabajo rutinario se desarrolla en un ambiente también mezquino (*JET*: 83). La mezquindad o la ínfima responsabilidad de su empleo lo hacen caer inmediatamente en la rutina, como el propio entorno de su oficina. Incluso, de la misma forma que, mediante símiles, se ha calificado a los niños que desaparecen en la calle, como una agua sucia que se va por la alcantarilla (despojándolos así de una identidad más definida y enriquecida), hay compañeros de Gregorio a los que nunca ve de cerca y, además, de los que nunca conoce sus nombres (identidad indefinida) (*JET*: 85).

en el personaje de Gregorio, conocemos paulatinamente una serie de datos que nos revelan las razones narrativas por las cuales Gregorio ha ido a parar a la pensión:

Fue pensando una vez más en los malentendidos y costumbres que lo habían conducido hasta allí: su entrada laboral en la oficina, vestido de primavera a media tarde, el trayecto que al oscurecer lo devolvía nuevamente al hogar, las conversaciones con Gil dos veces por semana durante nueve años, la primera mentira, risueña e impropia, y la última, cuando ayer mismo, 3 de octubre, colgó el teléfono para siempre, sopló la lamparilla de alcohol y cruzó con inesperada ligereza el sendero de arena, sintiendo bajo los pies una vaga noción de hostilidad, que aún hoy persistía (*JET*: 16).

El párrafo citado resume cabalmente los hitos fundamentales en los que se apoya la narración, es decir, los cráteres narrativos (Vargas Llosa, 2001: 105) que impulsan y ponen en órbita al resto de elementos³⁰⁹: malentendidos, costumbres, conversaciones con Gil, el tiempo transcurrido, primera y última mentira, el refugio en la pensión, el 4 de octubre.

En este contexto crítico, aparece un dato importante en el sentido de la identidad que elabora Gregorio, y que queda ya expresado en las primeras escenas: Olías se ha levantado y se encuentra en la cocina³¹⁰ de la pensión, donde –nos dice la voz narradora–, manipulando un cacillo de agua para el café, «examinó su rostro de muchos nombres» (y el sintagma nos remite al intertexto hispánico de *El Lazarillo de Tormes*, «mozo de muchos amos», pero también a los heterónimos pessoanos y a su «drama en gente») (*JET*: 16). En *Juegos de la edad tardía*, los nombres (tanto antropónimos como topónimos³¹¹) toman un especial significado; de tal manera que, en el momento en que se encuentra, Gregorio, como individuo, resulta no ser tal, sino más bien un compendio de identidades multiplicadas que él mismo ha ido eligiendo azarosa y espontáneamente en función de las circunstancias coyunturales, aunque todos ellos remitan a una misma raíz narrativa (que no léxica), la del nombre de *Faroni*.

A todo este conjunto de fatalidades (en el sentido de hado o fatum) que vienen a

³⁰⁹ A este respecto Borneuf y Ouellet (1989: 61-68) tratan sobre la composición en el mismo sentido.

³¹⁰ La cocina, en el contexto de desasosiego moral en el que se encuentra Gregorio, se torna un espacio adverso e inhóspito: «todo se aliaba contra él» (...); «un hierro le golpeó el tobillo»; «una cerilla se le prendió en las uñas, y no había acabado de maldecir cuando el viento se levantó al otro lado de la casa, abrió la puerta y entró arrastrando un torbellino de hojas de periódico» (*JET*: 16-17).

³¹¹ *Cfr.* el artículo de Ruiz de Aguirre (2005). Todos los nombres poseen una concomitancia o paralelismo fónicos, que da lugar a una especie de microuniverso antroponímico, sobre todo teniendo en cuenta los sonidos vocálicos, que se repiten por grupos: Gregorio Olías, Augusto Faroni (*o, i*), Elicio, Dacio Gil (*c, i, o*), Angelina, Alicia, Elicio (*a, i, e*). Es decir, los nombres poseen una misma raíz que los unifica, un eco fónico que los vincula, en realidad, a un solo nombre implícito, secreto o ideal.

concitarse en los últimos días vividos en la pensión, se suma «la indumentaria del impostor», que aparece amontonada sobre un organillo, «la caja de zapatos y seis libros iguales, abandonados a un orden de naipes perdedores» (*JET*: 17). Todos ellos son objetos que, hasta el momento concreto en que se halla el personaje, han contribuido funcionalmente al desarrollo de una estrategia determinada. Lo que destaca en la forma de calificarlos en este instante es la connotación degradante que adquieren, puesto que la finalidad para la que han sido creados ha perdido su valor. Así, comprobaremos más adelante que la identidad del protagonista radica particularmente en su indumentaria, y si ahora aparece «amontonada», sin posibilidad de delimitar adecuadamente sus rasgos, se debe a que Gregorio ha llegado a un estado moral o mental comparable simbólicamente a la forma en que esas prendas de vestir reposan. Del mismo modo sucede con los seis libros aludidos, que adquieren para el protagonista el valor de «naipes perdedores» porque la razón por la cual se editaron también ha dejado de poseer entidad, no solo como objetos pragmáticos (literarios, si se quiere), sino como representantes simbólicos del «juego» a que se refiere el propio título de la obra. En el fondo, lo que nos comunican esos seis libros es la *apuesta perdida* que ha jugado Gregorio en el desarrollo de su elaboración ficcional o impostora con respecto a Dacio Gil Monroy, al menos en una primera instancia.

Por tanto, la atmósfera de estas primeras páginas nos aporta una relación de hechos y objetos primordiales en manos de un protagonista atribulado, cuyos movimientos se desarrollan en medio de una sensación de hostilidad o de inminencia de algo trascendente, que lo mantiene –incluso– en una expectativa de pánico, pues «Sólo cuando advertí que hasta los hábitos más pacíficos habían perdido la fluidez y le exigían una atención artesanal, cayó en la cuenta de que estaba sucumbiendo al pánico» (*JET*: 17).

4.2.1.4. Gil y la ciudad. La aceptación poética de la mentira.

El regreso de Gil a la ciudad va a permitir un encuentro con el espacio novelesco que en los últimos años solo ha conocido por las referencias en las conversaciones de Gregorio, particularmente con el *Café de los Ensayistas*, enclave urbano que, no obstante constituir un referente metamorfoseado y ponderado por el oficinista, será admitido sin

crítica y sin ningún sentimiento fraudulento en lo que concierne al viajante de comercio.

Sabemos que Gil, una vez establecido –aunque temporalmente– en la ciudad, accede a una serie de servicios o privilegios que en su vida de viajante le han estado vedadas: visita museos, asiste a un colegio, a misa, a la biblioteca; es decir, la ciudad empieza a representar para Gil el espacio de desarrollo personal (siquiera a niveles modestos) que durante tanto tiempo ha añorado y gracias a cuyo desvelo se configuró en los inicios la relación con Gregorio, quien le fue suministrando una idea romántica y falseada del espacio urbano y sus implicaciones con el individuo. La ciudad, ahora, es mucho más real y más práctica que cuando Gregorio se la describía telefónicamente, aspectos que no interfieren apenas en la percepción del viajante. La ciudad se establece como su territorio natural, pese a su soledad y haberse desvinculado desde hace años de su familia. De ahí que, aunque reciba casi a diario las amenazas de Requejo (*JET*: 298) se aferre a ese espacio urbano que representa, en el fondo, su aliento vital y sortee la presión dialéctica a que lo somete –otra vez mediante las llamadas telefónicas, desde una ficticia India– Gregorio. Es lógico, puesto que Gil, a partir el momento en que ha regresado de su vía crucis por los pueblos de la provincia, es capaz (al menos en parte) de colmar sus expectativas de formación cultural e intelectual. Y en este contexto de desarrollo personal que la ciudad le facilita, Gil sigue mostrando idéntica fidelidad y admiración por la figura de Faroni: visita la Biblioteca Nacional, comprueba la existencia de las fichas de los libros del poeta, aunque más allá permanezca la misma tristeza de los tiempos anteriores:

En fin, que su vida era triste, como siempre lo había sido, y sólo la esperanza del sacrificio numantino lo mantenía firme en sus propósitos. Y también, claro está, el orgullo de sentarse en la misma silla y manejar los mismos objetos que había usado Faroni (*JET*: 299).

En este contexto, el conflicto que origina la evitación del encuentro con Gil deriva, en primer lugar, en un problema de conciencia y, en segundo lugar, en una serie de ideas cuyo objetivo final es el de la huida de los problemas que Gregorio ha ido acarreado. De tal forma, el oficinista considera que la solución definitiva está en su marcha, no en la marcha de Gil. A partir de ahí, imagina sólidamente (*JET*: 314) una vida bucólica o rural, o bohemia (siguiendo aproximadamente el modelo de sus ensoñaciones); pero al mismo tiempo le asaltan miedos (a la enfermedad, a los peligros [*JET*: 315]) y son finalmente sus

obligaciones matrimoniales con Angelina las que lo disuaden, aunque sin renunciar a nuevos planes de cambio con ella (trasladarse a otro barrio, hacerse empresarios).

Estas continuas vicisitudes de la conciencia testifican la perturbación frenética a que ha llegado Gregorio en el intento de suministrar una solución al producto de su mentira primordial, una de cuyas ramificaciones se concreta en impedir que Gil entre en el *Café de los Ensayistas*, hecho que originaría –como ya se ha comentado más arriba– el descubrimiento de la burla, y la venganza y el oprobio sobre la persona de Gregorio.

Los actos del personaje se desarrollan en una estela narrativa que es mezcla de ironía, patetismo, caricatura y ridiculización. Así sucede en la escena en que Gregorio se ha retirado –empujando el carrito de la tienda de arroces, al final de su jornada– a un parque próximo en el que se ha expuesto a sí mismo todas las ideas, pensamientos, proyectos y elucubraciones posibles. No obstante sus desvaríos y cambios de ideas con respecto a las actividades de su futuro esgrimidas ante sí mismo en el parque, al encontrarse de nuevo con Angelina le expone su decisión de, en efecto, cambiar de casa y abrir una tienda de frutos secos, como una especie de búsqueda de exculpación, examen y recomposición de su propia conciencia.

Pero la huida ulterior y decisiva que inicia Gregorio «hacia los lugares de la infancia» (*JET*: 359) se fundamenta, en rigor, en una huida de sí mismo, pese a que esa decisión se haya originado en lo que él cree el asesinato de la chica de la pensión en la que se ha alojado en las últimas semanas. Su figura y su identidad de poeta pierden pujanza desde ese momento –aunque en el instante final recupere todo–, y todos los rasgos característicos que en su momento fue acumulando, la gallardía impostada, etc., se convierten ahora, en la escapada, «en un trote descoordinado de pelele» (*JET*: 325) y se degradan a los de asesino, lo cual le sirve para –pese a ello– elucubrar sobre posibilidad de *ser eternizado* en un museo de cera (*JET*: 326).

En esa huida, su vida se desautomatiza, al menos mentalmente: además de elucubrar con la posibilidad de una nueva vida en el campo, ser pastor, volver junto a Angelina, etc., la llamada impostada y fingida a Gil, en la que le comunica la muerte de Faroni, lo deja «sinceramente compungido», de manera que en esos instantes «había sentido más la muerte de Faroni (es decir, la muerte de sus sueños, su ser interior) que la real y humilde de Paquita» (*JET*: 330), de la misma forma que «ahora temía más la justicia de Antón que la de los jueces» (*JET*: 333), en alusión al sainete que protagoniza Requejo como inquisidor frente al grupo de la tertulia, más Gil, frente al café, y que Gregorio, de regreso

al barrio, contempla desde una discreta cercanía (*JET*: 333). No obstante, Gregorio se desdice –por miedo, por vergüenza– de su elaboración fictiva, contemplándose a sí mismo y a al entramado de representaciones que ha ido elaborando, puesto que «Mi vida casi toda es mentira. He engañado a todos, empezando por mí» (*JET*: 336). Es decir, el desprendimiento de su identidad lo sume en el fracaso; se ha deshecho de esa parte de sí mismo que ha ido elaborando minuciosamente, y a la que ha aspirado desde su adolescencia.

De tal modo, «La vuelta al escenario de la niñez» (*JET*: 359) cierra el círculo ficcional y de identidad; pero abrirá, finalmente, el espacio imaginativo del CÍRCULO CULTURAL FARONI que Gil, humildemente, ha ido creando autónomamente y en soledad. El viaje final en tren (*JET*: 359) es, también, un símbolo de cambio de rumbo postrero, que lo dirigirá al encuentro con Gil; no es, en este sentido, baladí, que espere a que el tren «se detuviese en una estación de enlace» y que pida un billete para el «Final de trayecto» (359). El tren, siendo un medio moderno, está cargado de simbolismo y, en este sentido, Chevalier considera que la estación de partida «es un símbolo de lo inconsciente, en donde se encuentra el punto de partida de la evolución de nuestras nuevas empresas materiales, físicas y espirituales (...). Es un centro de circulación intensa en todas direcciones, que puede evocar el Sí» (*apud* Chevalier, 2007: 1014). El billete también porta su simbolismo, al significar que «debemos dar para antes recibir. Es el intercambio simbolizado por el dinero (nuestra energía) que nos permite adquirir, ya que pasada la etapa infantil dejamos de recibir sin antes haber dado. No se puede evolucionar sin hacer sacrificios, sin pagar personalmente» (*apud* Chevalier, 2007: 1014). No otra cosa es lo que ejecuta Gregorio. El viaje en tren representa, en el fondo, un cambio de conciencia, un ingreso en otra etapa vital, un tributo a la propia vida; en el caso de Gregorio el encuentro con el campo es un nuevo encuentro consigo mismo, o con una parte de sí mismo que es la infancia, con la región más pura de la conciencia del hombre, pese a que su peregrinar durante diez noches lo remita a la desesperación purgativa (*JET*: 363).

El cierre final, el encuentro de Gregorio con Dacio Gil Monroy, o con Gil Gil Gil, mantiene la elaboración fictiva en su coherencia: Gregorio es el mismo que inició las conversaciones con su compañero Gil; en cambio, Faroni, el segundo yo, el *alter ego* de Gregorio, permanece (muerto) en el universo de la invención, de manera que «Somos primos hermanos –bromeó Gregorio–. Además, soy algo más que su biógrafo. Soy su más grande admirador, e intento imitarlo en lo que pueda» (*JET*: 366). Por su parte, Gil sigue

instalado, dentro de su bonhomía, en el mundo fantasioso, irreal o ficticio, pero posible, que le proporcionó su interlocutor: «No vi las pirámides, ni los barcos ni el río, ni las bandas de música, ni el Museo del Hombre y de las Grandes Cosas y, por si fuese poco, ni siquiera conseguí entrar en el café» (*JET*: 366-367), lo que finalmente desembocará en el cierre perfecto del primer impulso fantasioso de Gregorio: la contribución a que él alimente de forma definitiva su deseo de *ser otro* («ser toro») mediante la existencia evocada de Faroni, que les permitirá hablar semanalmente «del gran Faroni y de otros temas de la ciencia y el arte» (*JET*: 368), sin renunciar, como clausura incontestable, al cambio de nombre, es decir a una nueva metamorfosis del ser, que abandona lo viejo, lo indeseable, y se abre hacia lo nuevo:

–Y si quieres –añadió Gil– nos cambiaremos los nombres, sobre todo el tuyo, para despistar a los secuaces. Déjame que te dé un nombre nuevo.

–¡Adelante, Dacio! ¡Bautízame ahora mismo!

–Pues entonces, te llamarás, ¿qué te parece Lino Uruñuela? Me lo acabo de inventar, y debe ser único en el mundo (*JET*: 368-369).

4.2.1.5. Espejo e identidad.

Uno de los motivos que contribuyen a la confirmación del cambio de identidad, puesto que Gregorio necesita no solo de la verosimilitud que encuentra en la respuesta crédula de Gil, sino de una verosimilitud subjetiva, es decir, una imagen condescendiente de sí mismo y ante sí mismo, es el del espejo.

El motivo especular, repetido con cierta frecuencia a lo largo de la narración, requiere un análisis paralelo al de la identidad, puesto que está unido sólidamente a ella. En este sentido, comprobaremos que, por lo general, está directamente unido a la percepción que de sí mismo adopta Gregorio Olías como individuo (de hecho, la rutina de su vida de oficinista se refleja icónicamente en el espejo; la imagen de Gregorio es, también, rutinaria, sin cambios, inerte [*JET*: 85]) y a la valoración de sus propios actos en relación con Dacio Gil. En este caso la imagen del espejo es proyectada hacia Gregorio como

desdoblamiento *cuasi* físico, al disponerse a salir la mañana del 4 de octubre en su cita clave con Gil:

Dudó entre tomar una súbita decisión o posponerse hasta la noche. Con esa duda se lavó, se vistió de fiesta, se untó de colonia y, con una mano en el picaporte del baño, como puesto al estribo de un tren listo a partir, se eternizó un instante así, con cara de autorretrato, esperando a ver quién de los dos, él o el del espejo, quedaba perdedor (*JET*: 17).

La imagen especular funciona aquí como un autorretrato que rivaliza con Gregorio en el sentido de la duda (esto es, la de tomar una decisión –que ha expresado inmediatamente antes– en ese instante, o posponerla), pero también funciona como primer corolario de la dualidad a la que constantemente va a estar sometido Olías en la narración ulterior de los hechos, además de concitar y actualizar el concepto de derrota que comparecerá adherido al propio protagonista en muchos momentos del relato. Esta dualidad se mantiene durante todo el proceso de su elaboración ficcional, incluso llegará a expandirse a medida que Olías se relacione con el resto de individuos que conforman el universo narrativo.

Además, el aspecto físico queda reflejado, por ejemplo, en los espejos deformantes (*JET*: 65) de una de las calles comerciales del barrio; y lo significativo aquí no es el aspecto externo, sino lo que percibe Olías de sí mismo. En este sentido, es llamativo el hecho de que los espejos, pese a ser deformantes, le devuelven una imagen cabal de su figura, si bien el espejo le sirve para elaborar su propia proyección, para buscar la imagen que *desea* en su fuero interno. Es decir, aunque de su naturaleza de poeta adolescente, trasnochadamente romántico, hayan quedado solo apenas vislumbres, enseguida opone a este hecho una imagen antitética, compensatoria, que tiene un efecto mental inmediato en el sentido de la elaboración (o reelaboración) de la identidad:

Pero a cambio, pensaba, buscándose en los espejos los mejores efectos, había adquirido un aire impenetrable, de hombre curtido por los azotes de la vida. Y era más fuerte, y de empaque más seguro, y sin el aspecto de estupor de otros años (...) El perfil tenía la seducción del hielo, y en los ojos había asomadas burlonas que también sabrían ser dulces cuando lo requiriese la ocasión (*JET*: 65).

Pero lo habitual es que el espejo proyecte una imagen valorativa (física o mental) del propio Gregorio Olías, por lo general degradada, puesta en tela de juicio, depauperada

o poco amable. No es de extrañar, porque en realidad la mirada del personaje se dirige siempre a instancias interiores como efecto de su vida fictiva que sabe moralmente reprochable, aunque la trabazón de los acontecimientos que él mismo ha provocado y a los que se ha visto arrojado no lo persuaden para concluir dignamente su engaño y exponer la verdad. Así, tras su encuentro en la feria con Elicio, su antiguo amigo, Gregorio confirma que «En los espejos encontraba intacta la cara de bobo que se le había puesto con el primer día de lluvia» (*JET*: 99).

En el contexto del Café de los Ensayistas, el espejo es un motivo que modula en cierta forma el ámbito interior y lo convierte (siempre según la percepción de Gregorio) en un dominio de irrealidad; de tal modo

Desembocó a una plaza y vio el café: primero el nombre (CAFÉ HISPANO EXPRES, en letra geométrica de verde neón), luego las cristaleras cargadas de luz y por último los espejos, que reproducían como en sueños las voces y las caras de la concurrencia (*JET*: 149).

Pero también el mismo elemento contribuye a lo contrario, es decir a proyectar la verdadera dimensión de lo que se refleja en él, como si la percepción de sí mismo fluctuara entre lo concordante y lo discordante de su conciencia:

Desde el mostrador, la distancia había hecho una de las suyas y ahora los artistas parecían más pequeños: parecían componer una estampa de porcelanas pastoriles en torno del Pesebre, pero a la vez habían ganado en importancia, pues un espejo los repetía en sus verdaderas dimensiones y, a través de otros espejos, proyectaba sus gestos sobre un fondo de columnas, molduras y rosetones (*JET*: 149).

O, incluso, a corroborar y ponderar la realidad, repitiéndola por efecto reflexivo: «Todos los espejos lo proclamaron, lo condujeron al centro de la orquesta, que cerró filas a su alrededor» (*JET*: 176). Aunque lo habitual es que este elemento sirva de receptáculo de instancias de la identidad de Gregorio, referidas a su impostura, a sus sentimientos con respecto a Gil, a sí mismo, o a su autovaloración en el desarrollo de los incidentes a que da lugar la trama creada por él:

Sin darse cuenta, había comenzado a imitar el paso indolente con que caminaba en sus ensueños, y hasta se atrevió a mirarse de reojo en un espejo, cosa que evitaba hacer desde que había descrito a Gil su aspecto físico (*JET*: 150).

De otro lado, el espejo se relaciona con la penumbra, por contraste lumínico (también en la tertulia, cuyos asistentes impiden que la luz de fuera se refleje en los espejos de las columnas), y proporciona una extraña dimensión de orden en la casa, por ejemplo cuando Gregorio llega de noche y se dirige a buscar la caja de zapatos que contiene sus versos: «En la penumbra del pasillo clareaba un espejo, y había como un orden pánico en la profundidad de las alcobas» (*JET*: 151).

Pero, sobre todo, el espejo es una premisa de escrupuloso análisis y de profunda introspección: «Gregorio volvió a recordar los versos, y la habanera, y a Gil, y un pálpito de ansiedad lo elevó en vilo. Se levantó, fue al baño, se inclinó sobre el espejo y se escrutó como si desvelase entrañas» (*JET*: 153). El espejo constata la apariencia física y el estado mental del individuo Gregorio Olías, y su función se multiplica en otros elementos de similar constitución, de forma que la imagen degradada, culposa o de intruso del personaje se pondera mediante la *acumulatio*:

Gregorio no respondía, y sólo quebraba su voto de silencio para negar. Se miraba de un reojo en los espejos y allí estaba, bajo la barba sucia, la expresión delatora del intruso, y allí continuó durante algunos meses: la vio reflejada en los escaparates, en los mármoles de los portales, en los parachoques de los automóviles, en los acordeones callejeros, en las agujas de bordar, en los charcos de lluvia y en los espejos del café donde alguna tarde volvió para examinar con más cuidado a los artistas y penetrar el misterio de sus gestos, las razones de sus sonrisas o la profundidad de sus silencios (*JET*: 160).

Muy pocas veces el espejo corrobora el orden o la armonía del individuo, valores de duración escasa en el contexto semiótico de la mentira como leitmotiv: «Y debió de vencer, porque al otro día, fue abrir los ojos y descubrir que era un hombre feliz y en paz con su conciencia. «'Todo en orden', se dijo ante el espejo» (*JET*: 229).

En otro momento, la mirada especular pretende invertir los términos de la realidad: «Fue al dormitorio, llenó precipitadamente una bolsa de ropa, cogió al tacto un buen puñado de billetes, agarró la caja de zapatos y, antes de salir, ensayó en el espejo una sonrisa de ánimo» (*JET*: 234). Pero también sirve para verter sus reproches y acusaciones sobre Gil:

Se detuvo ante el espejo: «Con tu llegada nos has delatado a todos. Gente valiosa caminando en el barro. Eruditos chupando hierbas. Insignes académicos subiendo en mar-

cha a trenes de ganado. Filósofos sin lentes. Un biólogo en alpargatas. Dramaturgos en paños menores. Políglotas amordazados. Esa es tu obra, pobre Dacio. Vino el químico y acabóse el mundo [...] Se vio en calzoncillos, como si el del espejo fuese Gil y, desde el otro lado, él lo mirase con la piedad triunfante del desprecio. Lo amenazó con el dedo: «¡Ay, Gil Gil Gil, ¿qué Dios de ojos verdes castigará tu audacia?» (*JET*: 244).

Otras veces, tal herramienta que se interpone en el contacto directo con la realidad, la relación con el espejo se tramita además como estrategia de vigilancia y ocultación ante la llegada inminente de Gil: «Desde la columna, y a través de un espejo, Gregorio espiaba la puerta y estudiaba el terreno para el caso de una fuga de urgencia. Tenía arena en la boca y un nudo de esparto en la garganta» (*JET*: 256).

El balance físico y espiritual de Gregorio como resultado de su proceso de ficción es también confirmado especularmente y, en este caso, la hora reflejada en el espejo se carga también de simbolismo: ¿lee la hora correcta reflejada –las siete y media– o lee una probable hora simétrica –las seis y veinticinco, las cinco y media...–? En este sentido, el reflejo del reloj parece indicar –si desarrollamos este posible simbolismo– una sucesión inversa de los acontecimientos, o la posibilidad al menos de que, en la conciencia y en el deseo de Gregorio, tales hechos se sucedan cronológicamente hacia atrás desde el instante en que se halla:

Se miró en el espejo. Tenía la expresión sucia y las carnes flojas, y otras miserias de la edad y el espíritu que quedaron suspensas porque, en un rincón, al fondo del espejo, un reloj marcaba ya las siete y media (*JET*: 256).

Más aún, el entorno en el que Gregorio ejerce sus movimientos, sus idas y venidas, su trama de mentira, llega en determinado momento a una situación tan caótica que le hace perder la orientación topográfica, merced a la multitud de espejos y al movimiento giratorio de la puerta³¹², lo cual supone para Gregorio una expectativa desazonadora; y así «La puerta giratoria era una continua e indiscernible novedad, y como además el espejo se

³¹² Se podría aducir de nuevo el simbolismo de la puerta como «lugar de paso entre dos estados» (*apud* Chevalier, 2007: 855), del domino profano (la calle) al sagrado (para Gregorio, el bar de la tertulia), el acceso a una realidad superior -y al revés- que trasciende. Como la puerta es en este caso giratoria, su naturaleza y su función pueden llegar a ser paradójicas: lo que está en disposición de entrar puede salir inmediatamente, y aquello cuya intención sea la de salir, puede no realizarse nunca. Es decir, los procesos espirituales y físicos que se contienen en el simbolismo de la puerta (giratoria) se lentifican o finalmente no se cumplen.

reflejaba en otros espejos, Gregorio no tardó en perder el sentido de las distancias y la capacidad de orientación» (*JET*: 256).

Interposición en el contacto con la realidad o dilución del propio individuo, el espejo siempre multiplica su función en virtud del contexto y del espacio («Gregorio vio por el espejo cómo la silueta alta alcanzaba a la silueta baja y comenzaba a hablar. La silueta baja miraba arriba y escuchaba» [*JET*: 256]); el espejo es sinónimo de amenaza, de expectativa preocupante por la posible aparición de Gil:

Inmediatamente, el camarero tomó el papel, giró en la puerta y llegó a la columna.
—¿Cómo ha ido todo? —preguntó Gregorio, sin apartar los ojos del espejo (*JET*: 257).

No obstante la proyección narrativa de la identidad de este elemento, el espejo supone también, simplemente, un objeto personal con una función práctica, aunque siempre con una mínima intención más allá de lo denotativo: «Ahora, no tenía nada. Ni siquiera una caja con hilos y botones, ni un espejo propio, ni un bote con lápices» (*JET*: 277); «Se vio en un espejo: estaba desfigurado por la suciedad y parecía un mendigo» (*JET*: 329); «Mientras la oía trastear, fue al baño, cogió dos tubos de pastillas y salió sin mirarse al espejo» (*JET*: 336).

Ya se ha aludido al valor del espejo cuando tratamos de Silverio y la imagen especular que percibe en cierto momento de Odile. Recordaremos, no obstante que Umberto Eco (1988: 12) indica la frontera entre «lo imaginario y lo simbólico» y que los espejos nos permiten «mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás» (Eco, 1988: 19). En lo que atañe al valor literario de los espejos, U. Eco se refiere a que «la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles» precisamente por «la tentación continua de considerarme otro», en el contexto del «umbral de la percepción y significación» (Eco, 1988: 21). Por su parte, Chevalier (*apud* 2007: 474-477) expone que el espejo refleja «La verdad, la sinceridad del corazón y de la conciencia» (*apud* 2007: 474); además,

el espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla (*apud* Chevalier, 2007: 477).

Por tanto, el análisis que hemos llevado a término justifica plenamente, según creemos, las ideas de Eco y Chevalier, las cuales se adaptan en todo momento a los diversos trances por los que atraviesa Gregorio Olías en la percepción de sí mismo y en la proyección de su imagen hacia el exterior. El espejo, como elemento de identidad, aporta un valor de supersignificante al proceso ficcional del protagonista y lo sitúa, justamente, entre lo imaginario y lo simbólico (entre la percepción y la significación), al tiempo que lo hace consciente de su *doblez*, y lo pondera en este sentido, como conciencia de sí que se proyecta en una región insobornable plena de sinceridad y verdad personal.

4.2.1.6. Gregorio y la construcción de su figura de poeta.

Movido en cierto momento por un sentimiento culposo originado en la conciencia de la mentira (una conciencia objetiva, distinta de la conciencia subjetiva, personal, inabordable y de raíz imaginativa, vitalista, adolescente), Gregorio va a descargar el contenido de la trama fictiva inicial en su *doble* o *cuasi-heterónimo*, el poeta Faroni. La existencia imaginaria de Faroni va a necesitar concretarse o ilustrarse, es decir, adquirir entidad de verosimilitud, mediante una serie de objetos elaboradores de una vida pasada, enriquecida por una serie de aventuras y de viajes alrededor del mundo, obviamente también ficticios. Esos objetos (regalos para Gil, elementos reales que contribuyen a ampliar el espacio imaginativo y de ficción de Olías) consiguen proyectar en Gregorio la veracidad de lo que, en rigor, es inexistente; adquieren, para él, el valor de realidad, encarnan una verdad proyectiva, o una falsedad que se metamorfosea en verdad intrínseca:

Por las tardes se aventuraba más allá de los linderos del barrio, en busca de los regalos que había prometido a Gil. Primero encontró el catalejo de su padre almirante. Luego fueron los lentes del notario, el capelo felizmente descolorido del cardenal, la pamelita parisina de Marilín y la gorra marinera que utilizó él mismo en su época de grumete. Con pequeñas pero metódicas cantidades que iba sisando del cestillo de mimbre, envió revistas y tarjetas postales de todo el mundo que encontró en puestos callejeros y en tiendas de anticuario, y objetos que atestiguaban su propio y magnífico pasado: un jipijapa de fantasía, la brújula que utilizó la expedición del Ártico, la copa que le entregó un rey en el Certamen

Lírico de París y que hizo grabar con la leyenda: AL INSIGNE AUGUSTO FARONI. PRIMER PREMIO DE LA POESÍA INTERNACIONAL, y otras cosas que ilustraban con exactitud las distintas fases de su existencia imaginaria (*JET*: 205).

En cambio, para Gil, destinatario de las ideaciones de Gregorio, esos mismos objetos que contempla maravillado en su cuarto alquilado de viajante de comercio, representan, transformados ya también por su imaginación, una realidad excelsa, «el espíritu del progreso y la identidad histórica del siglo» (*JET*: 206); es decir, esa elaboración fictiva de Gregorio revierte, como contrapartida, en una vivencia sensitiva en la piel de Gil, que acepta (cree firmemente) la ficción que le propone el oficinista.

De igual modo que para los objetos mencionados, Gregorio necesita transmitir carnalidad a su propia figura de ficción, una referencia que, en realidad, resulta ser el icono idealizado de un poeta romántico inglés (*JET*: 207). La recepción de tal imagen impostada se efectúa en Gil con apariencia incontestable de verdad (*JET*: 207). El idealismo que preside su espíritu acepta también el idealismo que proyecta la imagen pictórica del poeta romántico que le envía Gregorio, de forma que el juego fictivo se prolonga sin obstáculos sobre un universo inexistente pero suficientemente sólido como mentira:

Representaba de busto a un joven con el cabello alborotado por el viento y la mirada torturada y remota, vestido descuidadamente con una levita entre cuyas solapas se rizaba, con ondas y remansos, un pañuelo de seda a medio desceñir. Un aire de fatal melancolía empañaba sus ojos, como si hubiese descubierto en el confín el enigma de su propio y terrible destino, y el viento que todo lo agitaba parecía emanarle de la profundidad sombría del pensamiento. «Podría ser Faroni», pensó de inmediato, y en lo más hondo de su alma se reconoció sin error ni malicia» (*JET*: 207).

Aunque en el aspecto de las lecturas y de los libros que Gil califica de «esenciales», libros filosóficos de arduas ideas para una persona de escasa cultura (*JET*: 206), y que le solicita a Gregorio, el éxito es muy relativo, si no inexistente: «No estoy preparado –se lamentaba–. Y además estas cosas hay que cogerlas de chico» (*JET*: 206).

Además, la identidad de Gregorio se proyecta materialmente en la de Gil cuando el segundo decide llevar la misma indumentaria que el primero (*JET*: 208); más aún, ese hecho sorprendente –que revela el grado de admiración del viajante de comercio por Olías– significa para Gregorio una *conquista de la realidad* (*JET*: 208). Este firme

sentimiento de conquista –de dominio, en definitiva, sobre unas coordenadas que ha creído inicialmente muy tambaleantes: elaboración fictiva y sentimiento erótico amoroso hacia Marilín, la chica de la tertulia, acompañante del maestro– lo estimula a acelerar los preparativos del libro, al que dedica siete noches³¹³ sin descanso (*JET*: 208). A partir de aquí, su biografía adquiere carta de naturaleza al ser inscrita en uno de los prólogos, lugar en el que también se contiene la relación de títulos de su obra completa (*JET*: 208). Por tanto, su condición de poeta y novelista con una obra sólida, pero olvidada u oculta (e inexistente), empieza a verse según los rasgos propios de una identidad cuya configuración quedó incompleta a partir de los años de adolescencia.

En esa relación que su identidad establece con la realidad y la ficción³¹⁴, es significativo que en determinado momento exprese su hambre de realidad (*JET*: 208) y se haga consciente de la saturación a la que lo han llevado «las invenciones demasiado fantásticas» (*JET*: 208). Tal conclusión lo conmina a proporcionar a uno de sus prólogos una autoría alejada de lo imaginario («Juntas las cabezas, leyeron el prólogo de Gregorio Olías. –Esto es también poético –se adelantó a la sorpresa de Angelina–. Lo hacen muchos autores. El del pseudónimo consta como autor y el verdadero autor hace el elogio. Una broma, ¿comprendes?» [*JET*: 214]), e incluso a establecer un vínculo vivencial directo con el autor («Hemingway y Faroni huyen en un camello a través del desierto»), según expone en su segundo prólogo [*JET*: 208-209], y elige al novelista norteamericano «cuyo nombre había leído alguna vez en los periódicos» [*JET*: 208]), detalle que, de nuevo, designa a un individuo para quien su propio contexto cultural contemporáneo queda demasiado lejos, convirtiéndolo de esa forma en un ser cuyo vínculo entre realidad y deseo se establece en términos hartamente contradictorios e imposibles. En este sentido, la autoría del segundo prólogo se sitúa en el mismo nivel semiológico que los objetos que le envía a Gil; la realidad inventada necesita concretarse y adquirir veracidad como justificación poética y como fin penitencial de su engaño consciente (*JET*: 212). En este mismo plano debe situarse el efecto que sobre su conciencia ejerce la publicación del libro que, pese a suscitarle en un primer momento cierto temor y la sensación de amenaza (*JET*: 213), por

³¹³ Número cabalístico y bíblico que sirve a Borges de título para uno de sus libros de ensayos. «Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica» (*apud* Chevalier, 2007: 942). Así, en *Juegos de la edad tardía*: «Al amanecer del séptimo día, conteniendo la euforia y oyendo a lo lejos las primeras cornetas, se acostó, cerró los ojos y, sin pensar en nada, sintió cómo el cansancio le salía del cuerpo y lo dejaba en un estado de livianía inerme. Era un martes de enero» (*JET*: 211).

³¹⁴ Referente a la percepción de sí mismo caracterizado por el fotógrafo: «Se vio tan ilusorio, y al mismo tiempo tan milagrosamente real, que no supo si sentirse humillado o enaltecido por un equívoco donde los riesgos se mezclaban con las ventajas hasta confundirse en ellas por completo» (*JET*: 211-212).

la inédita novedad y por el exotismo objetual en sí, concluye transmitiéndole la certeza incontestable de realidad; pues «¿Quién se atrevería a decir ahora que él era un impostor?» (*JET*: 213). Más aún, la escritura y la letra impresa (al modo como lo expresó Cesare Pavese: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida») conforman para Gregorio Olías una referencia vital de primer orden: «Ellas [las palabras] lo defenderían contra las inclemencias de la vida. Definitivamente, aquélla era su isleta, sólida y tangible» (*JET*: 213).

De otro lado, la elaboración de su identidad se desarrolla y se consolida desde el momento en que Gregorio decide colocar en el libro una fotografía suya, aunque lo haga con el suplemento del disfraz, que suministra a la imagen un inconfundible aspecto de actor de cine negro. Aun así, tal imagen colma la iconografía heroica que había proyectado en sus sueños de adolescente (*JET*: 211), y se mezcla al mismo tiempo con la figura del poeta romántico inglés. Ambos quintaesencian el espíritu que desde siempre –desde adolescente– ha perseguido Gregorio, y ambos (en una mezcla de distantes cronologías, pero esencialmente completivas entre sí: el hombre de armas y de letras, cuyos modelos hispánicos previos se hallan inconfundiblemente en Garcilaso, en Manrique o en el Quijote) desarrollan aspectos y matices de una identidad que pretende ser hegemónica desde del punto de vista de la masculinidad, y en cuyo trasfondo pervive la idea erótica de la seducción, aunque esta no obtenga desarrollo evidente en el relato. Es decir, la iconografía en la que se basa Gregorio, ayudado por el fotógrafo, abunda en la imagen masculina del aventurero y viajero, cuya semántica se carga de un fuerte exotismo, particularmente al aceptar en su pose

un gorro de piel de castor para el telón blanco, un casco de explorador y un fusil para la selva y una gorra de capitán para el barco, pero no renunció a la gabardina, y sólo en la última toma se deslazó el pañuelo y, con ayuda de un ventilador, lo dejó flotar sobre un horizonte tropical de palmeras» (*JET*: 211).

Este tópico del *arte como mentira* se desarrolla en el diálogo que mantiene Gregorio con Angelina una vez que ha llegado a casa y ha desenvuelto los paquetes con los ejemplares de su libro impresos: la categorización mítica de los destinatarios de la dedicatoria, la meta-autoría del prólogo (pseudónimo como autor y autor que hace el elogio), el valor de lo literario como ficción o mentira, la elaboración figurativa –errónea e inconscientemente irónica– de la imagen del escritor solo conocido de oídas (Hemingway), o el

paralelismo que establece Gregorio con la imagen ausente y santificada del suegro militar como justificación de sus argumentos frente al reproche u oposición de Angelina (*JET*: 215). Todo ese juego de antítesis, polarizado en las dos percepciones de los miembros del matrimonio, culmina con la reacción violenta de Gregorio, reacción cuyo origen radica en la conciencia realista de Angelina (inhabilitada emocional e intelectualmente para actividades que sobrepujen su relación con el bordado y lo doméstico), al situar nuevamente los proyectos de su marido en un plano crítico de continuos resultados desestabilizadores (*JET*: 215).

Además de los objetos recopilados, de la indumentaria y de la fotografía, en su interés por dar apariencia de verdad a lo fantástico, Gregorio elabora una topo-cronografía ficticia que contextualiza y verifica subjetivamente ayudándose de un atlas sobre el que traza «distancias verosímiles» que pudieran ser recorridas en un día. Del mismo modo se sirve de folletos de agencias de viajes sobre los que estudia con detalle horarios y medios de transporte (*JET*: 222). Logra reunir información a partir de postales sobre lugares precisos (el Niágara, Nueva York, el Pentágono, una estampida de búfalos [*JET*: 222]) y hace ver a Gil el recibimiento caluroso que le prodigan los artistas americanos, el probable rodaje de una película biográfica con él como protagonista o los mensajes de saludo o de ánimo que otros miembros de la tertulia envían a Dacio Gil.

En este contexto semiológico, la invención de Gregorio da una vuelta de tuerca y describe al interlocutor telefónico «paisajes y costumbres», o le «hablaba de máquinas prodigiosas que descubrían las mentiras y traducían el lenguaje secreto de las flores, de luces y puertas que obedecían a la palabra y de automóviles que se gobernaban con la mente» (*JET*: 222). Todo ello sintetiza un proceso inflacionista desarrollado en la línea continua del contexto de su ficción, a la que incesantemente añade suplementos de naturaleza exótica, con el objetivo de conseguir apariencia de realidad, pero que del mismo modo colabora en la conformación de la imagen del artista romántico y viajero ya trazada desde el principio de sus conversaciones, según los modelos de seducción masculina, puestos en circulación de forma particular en el siglo XX por el género cinematográfico de aventuras. En este sentido es relevante (aunque evidentemente su textura sea caricaturesca) el nombre de uno de los miembros del comité americano, Mark Sperrmann; antropónimo que pone de relieve –aun secundariamente– el contenido y la intención sexual remota (subconsciente) que subyace en los actos de Gregorio Olías.

Por otro lado, en el contexto de la ciudad y del Café de los Ensayistas, Gregorio

Olías no establece una relación en términos de normalidad con la tertulia (*JET*: 224). Cuando pretende entregar los regalos que Gil le envía para Marilín, Santos Merlín y otros miembros del grupo de contertulios, Gregorio entra a escondidas y pretende huir en el momento en que sabe que se está hablando de poesía. El encuentro frontal con la realidad verdadera (la poesía, en este caso) activa mecanismos mentales de rechazo a esa misma realidad; a partir de ahí comienzan sus visiones, producto de su temor (en realidad, de un choque con lo real): ve cómo la gaviota se dirige hacia él y oye sus graznidos dentro de su propia cabeza; contempla su vida «como una tira de viñetas cómicas, pero también entrevió la imagen global del hombre pacífico y prudente, e identificándose con ella sintió lástima por el otro y se avergonzó de él, como de un sátiro en la familia» (*JET*: 224-225). La realidad, pues, se torna en una entidad de la que es necesario huir, a la que hay que colocar obstáculos, de forma que los vínculos con ella queden trancos, incompletos o nulos.

Pero, al mismo tiempo, y como contrapartida, recibe del maestro de la tertulia lo que significa la primera valoración crítica de sus poesías (*JET*: 225), hecho que incita a Gregorio a desvelar su identidad poética: «¿Sabe? Yo, yo soy Faroni –aunque su intención primera era decir: «¿Sabe? Yo soy Gregorio Olías, el biógrafo de Faroni» (*JET*: 225). Circunstancia que tampoco servirá a Angelina de razón suficiente para demostrarle a su marido más que escepticismo o abierto rechazo de su actividad poética. No obstante, Gregorio se mantiene en una actitud de mentira piadosa al reproducir ante su mujer los comentarios del maestro; conserva su estatus de ficción porque pondera o transforma en parte las palabras que le han sido dirigidas: «Me dijo que el libro era muy hermoso, de los mejores que había leído» (*JET*: 226), pese a que el punto de vista de su mujer haga consciente lo que en el fondo puede estar sucediendo en realidad: «Lo que pasa es que se están riendo de ti. Y tú sin darte cuenta» (*JET*: 226). E insiste en prolongar su proyecto más allá de la poesía al anunciar a Angelina que escribirá una novela («Será la historia de un artista incomprendido –y se sintió tan sobrado de fuerzas para componerla, que de pronto tuvo de ella una visión espléndida y real, y con todos los pormenores de estilo, trama y personajes» [*JET*: 226]), definitivo paso hacia la ficción pura y reflejo directo de su propia situación. En este trance, la significativa voz desaprobadora de Angelina, «ajena, que Gregorio nunca había oído» (*JET*: 226), representa el corolario de una separación emocional o espiritual entre ambos cónyuges, ya declinante desde los primeros momentos en que Gregorio se estabiliza laboralmente en Requena & Belson y su vida se decanta hacia la rutina vital.

De otra parte, en la antesala de la huida (todavía imprevista), Gregorio pasa por un estado de notable desestabilización emocional o psíquica. Ha alcanzado el grado extremo en el que su identidad ha perdido las referencias conforme a las continuas vueltas de tuerca a las que ha sometido la elaboración de su mentira; el juego entre apariencia y verdad solo le ha proporcionado desasosiego y desorden; y por ello «De nuevo sintió el futuro como una amenaza ineludible. Necesitaba poner orden en su vida, encontrar el punto de equilibrio que, conciliando la verdad y la apariencia, le permitiese el descanso de una identidad definitiva» (*JET*: 227). No obstante, permanece fiel a sus procedimientos de mendacidad cuando comunica a su mujer la obligación de salir de viaje por un asunto de subastas de vinos; sigue configurando el territorio mental que le proporciona sus defensas contra la vida y que al mismo tiempo lo aísla y lo constriñe incesantemente a seguir la estrategia de la mentira; la cual –desde su punto de vista– debe ser más intrincada e incomprendible para lograr mayor verosimilitud. Aunque finalmente esta nueva elaboración lo lleve, por cansancio, al reproche hacia su mujer y al exabrupto (*JET*: 228). En realidad, el desarrollo de su mundo ficticio no parece encontrar otra salida más digna que la huida (si en un primer momento la marcha del hogar se debe a una razón lógica –la inauguración del Club Cultural Faroni–, terminará proyectándose como una respuesta taxativa ante el regreso de Gil a la ciudad.); pero además esa huida se establece como una respuesta moral o psicológica a una vida de matrimonio (y convivencial, en un hogar compartido con su suegra) tremendamente rutinaria y de nulos estímulos.

Dentro de ese movimiento previo a la tercera parte de la novela, la comunicación con Gil se suspende. En un sentido narrativamente anticipatorio, es un silencio que anuncia la llegada de algo nuevo y estremecedor. Gregorio, durante el período de una jornada laboral, se establece nueva y transitoriamente en «las dulzuras del orden» (*JET*: 229), en su rutina habitual. La llamada de Gil representa, en el proceso semiológico de la ficción, el impacto con la realidad que Gregorio, en rigor, no acepta: «Gregorio recordaría no sin cierto orgullo cómo dijo, con voz cavernosa: “Faroni no está aquí. Se ha marchado”, y cómo colgó el teléfono, sin prisas, sin hablar, oyendo cada vez más lejos el clamor desatado de Gil» (*JET*: 230).

La naturaleza dramática de estos instantes finales de la segunda parte se pone simbólicamente de relieve mediante el motivo del reloj que, tras veinticuatro años averiado, adereza Gregorio la noche de su huida; circunstancia de la que el propio personaje se hace consciente al preguntarse a sí mismo si esa era verdaderamente la señal que esperaba. Esta

vez, la respuesta de Angelina demuestra una aquiescencia de espíritu hacia la solución material y pragmática del marido: «Lo has conseguido, Gregorio. ¿Ves? Cuando tú quieres eres un hombre que da gusto contigo» (*JET*: 231).

En definitiva, los momentos postreros en el hogar conyugal, inmediatos a la marcha de Gregorio, muestran a un individuo avasallado por las circunstancias: Gil anuncia su regreso a la ciudad tras largos años de ausencia profesional y Gregorio cae en la desesperación; el sueño físico (el deseo de morir y evitar el encuentro con una realidad desagradable) resulta el único modo de permanecer alejado del miedo al encuentro con la realidad, puesto que «Mientras duerma, nada debo temer» (*JET*: 231).

4.2.1.7. La tertulia.

En su universo de identidad fictiva se produce, no obstante, un choque que evidencia el abismo entre el mundo imaginado y el mundo de la realidad, aspecto que no arredra en el movimiento audaz emprendido por Gregorio hacia su conquista personal. En virtud de lo cual, el ambiente que Gregorio encuentra en la tertulia deja traslucir, en primer término, la distancia que existe entre dos conceptos estéticos, representados respectivamente por los individuos que observa en la sala, por una parte, y por la estética trasnochada que representa él mismo con su indumentaria de poeta trasnochado o de héroe de películas de Hollywood (*JET*: 175). De ahí también que el contraste entre lo que Gregorio espera hallar y lo que encuentra realmente en la tertulia muestra cierta duda sobre lo apropiado o no de su forma de vestir; es decir, el desarrollo de su nueva identidad sufre un breve impacto por la naturaleza paradójica de su imagen con respecto al medio socio-cultural en el que pretende insertarse (*JET*: 175).

El espacio dedicado a la reunión de los contertulios –una sala un poco apartada del bar– aparece con los contornos un tanto difusos, poco iluminado merced a la tarde nublada cuya luz carece de energía para iluminar el interior, pese a los espejos, que el nutrido grupo de los asistentes consigue casi cegar. El discurso del maestro de la tertulia queda muy lejos de la capacidad o del interés intelectual de Gregorio, puesto que el es un artista, no un sabio, no un intelectual ni un filósofo. Así, la dificultad de oír al maestro, por las inter-

ferencias de los ruidos del bar y las voces de los camareros, subraya en realidad la distancia entre los dos universos semiológicos, uno selecto y elitista –el del maestro, el de la filosofía–, aunque notablemente tópico y trasnochado; el otro impostado, mentiroso y degradado al absurdo –el suyo propio, el de Gregorio Olías–. Es significativo que, en el contexto de la identidad, el tema sobre el que diserta el orador de la tertulia sea el del *yo* y el *ser*, y que a Gregorio le resulte incomprensible la única frase completa (aunque pedante) que es capaz de captar al maestro: «El yo es el ser para sí puro» (*JET*: 176). La incomprensión que demuestra Gregorio del enunciado pondera los rasgos antitéticos que se establecen en la relación entre individuos procedentes de ámbitos tan distintos. Aunque también el maestro porta características y signos personales que lo sitúan en la esfera del tópico romántico, caricaturesco y petulante, tanto por su actitud como por su indumentaria³¹⁵:

Y apareció el maestro, envuelto en blanca peletería –pelo bufo florecido de canas y ceguera carnal en el rostro [...]. El maestro tomó la palabra y dejó que su voz se desperezase como humo, y cuando hubo bien untado el silencio con ella, abandonando su primera dulzura, propuso hablar del ser y del existir. Enseguida entró en materia y comenzó a a enlazar un discurso sutil (*JET*: 176).

O, más adelante: «Gregorio captaba alguna palabra aislada, y a veces sólo sus gestos [del maestro], o sus párpados, que caían regulares, entre fatigados y juiciosos. Cuando se volvía a un lado mostraba el cogote, corto y lanudo» (*JET*: 176). Lo caricaturesco continúa en otro momento de la tertulia, cuando el maestro responde a una asistente: «El maestro había desviado los ojos y ofrecía el lóbulo de la oreja, peludo y ciego» (*JET*: 177). Si el ambiente del bar y el discurso elevado del maestro de la tertulia interfieren en la cabal comprensión de las palabras de este último, a Gregorio no parece importarle, hecho que destaca el desentendimiento intelectual y cultural del que en el fondo parece adolecer: «¿De qué habla?», le preguntó alguien por detrás. 'Del ser', contestó Gregorio, sin volverse ni alterar la expresión» (*JET*: 176).

El ámbito de la tertulia, como casi todos los elementos claves en la novela, está do-

³¹⁵ En esta imagen ponderada por la indumentaria, Gregorio está ofreciendo, en realidad un sentimiento de superioridad que se trasluce, particularmente, en *El café de los ensayistas*, en actitudes de desdén; tal como argumenta Argullol con respecto al héroe romántico, «El sentimiento de superioridad y el desdén son la venganza del romántico contra su tiempo. El héroe romántico se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu» (Argullol, 1982: 376).

tado de significativas premisas de ironía, caricaturismo y absurdidad. En determinados momentos, las figuras humanas pierden su identidad al ser sustituidas en la percepción de Gregorio solo por partes del cuerpo³¹⁶, pues Gregorio está situado entre la multitud de asistentes, en un lugar poco privilegiado donde apenas le llegan las palabras del maestro: «Gregorio vio un torso, una cabeza, tres vueltas de perlas en un cuello. Parecía, sí, una mujer» (*JET*: 177).

Evidentemente, el individuo que toma parte en la tertulia carece de rasgos profundos que lo distinguan de los demás, puesto que Gregorio asiste a ella por primera vez y se mezcla con el resto de asistentes, de quienes solo podrá establecer unas señas superficiales. Así, el hombrecillo «sentado junto a Gregorio que, a cada instante, pedía silencio. Pero no hacía nada: se limitaba a protestar ante sus vecinos y a ganarse de ellos una cabezada de afirmación, con lo cual volvía a su posición de aprovechamiento escolar» (*JET*: 178).

Es en medio de la tertulia cuando Gregorio, incapaz de oír ni de entender nada de lo que dice el maestro, es asaltado por una especie de ensueño³¹⁷ y, de nuevo, mediante la ironía, la voz narradora nos presenta los pensamientos de un individuo que solo es capaz de imaginar estrictamente en su nivel de conciencia, estimulado por el propio ambiente del bar; además de que, pese a su esfuerzo por situarse en una escala más elevada, más intelectual o más culta, termina solamente ejecutando gestos que ponderan su incertidumbre o su invalidez: «Abrió la libreta, la cerró, se esponjó el pañuelo, mudó de pierna, se pellizó las gafas» (*JET*: 177).

El ambiente de la tertulia está presidido en todo momento por un halo de grisura y sordidez, por comportamientos, figuras y gestos arquetípicos ciertamente trasnochados y que nos suenan ya a oídos o vistos alguna vez, impregnados de una ironía narrativa que consigue incrementar y ponderar notablemente todos esos rasgos hasta devolvernos casi un cuadro costumbrista, melancólico y espiritualmente pobre. El maestro representa a un individuo movido únicamente por la petulancia («escuchaba atento y almacenaba aire») y

³¹⁶ Al lado del maestro aparece también una figura secundaria, que tendrá más protagonismo en la elaboración fictiva de Gregorio: «y tras él, como lesa de vergüenza, una criatura vestida de pardo [...] La criatura de pardo lo miró, dio dos palmadas» (*JET*: 176).

³¹⁷ Sueño y ensueño remiten a una imagen romántica. Argullol habla de *héroe sonámbulo* al tratar de un estado de conciencia espiritual muy definida para el héroe romántico: «El héroe romántico soporta mal la separación del mundo de la realidad y el mundo del sueño. A él se puede aplicar la enigmática inscripción de una voluta de Westminster Abbey según la cual *nuestra materia y la de los sueños son iguales*: en el sonámbulo se proyectan espacios oníricos que, insospechados e incontrolados, están negados a la perceptividad racional-empirista» (Argullol, 1982: 395). Más abajo, recuerda la máxima de Goethe: «El hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente; debe replegarse hacia el inconsciente, ya que aquí habita la raíz de su ser» (Argullol, 1982: 395).

la altivez («y con mano amplia luciendo en ella un diamante ensangrentado de luz»). El acto se torna casi irreal, solo un reflejo merced al efecto de los espejos, único medio para percibir lo que sucede en la tertulia. El humo emborrona la escena como en un cuadro lejano en el que se pierden los detalles y cuyos elementos quedan envueltos de un estatismo macilento (*JET*: 177).

Además, este ámbito resulta de extrema confusión para todos por la cantidad de interferencias, lo inaccesible del tema elevado que el maestro expone y la multitudinaria presencia de asistentes, pero no solo para Gregorio. Si la primera parte era él quien contestaba a una pregunta de un oyente tras el enunciado «El yo es el ser para sí puro» (*JET*: 176), una vez que se reincorpora tras su conversación con Requejo, es Gregorio quien formula idéntica pregunta. De manera que el espacio novelesco se transforma en un lugar inhóspito y sórdido (simbolismo, si se quiere del estado de conciencia por el que atraviesa el protagonista), pese a que Gregorio asiste a él intentando adecuarse al contexto semiótico con su indumentaria de poeta.

Tal sensación de desorden se incrementa desde el instante en que un camarero enciende una lámpara, «que se estremeció, defendiéndose débilmente de los ataques de la penumbra» (*JET*: 181); a partir de aquí, «Se restablecieron las distancias. Pero para entonces, salvo los de las primeras filas, nadie sabía por dónde iba el discurso» (*JET*: 181). La reunión se degrada hasta el punto de la protesta y el griterío, a los que también se suma Gregorio mediante el apóstrofe lopesco «¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?» (*JET*: 181). Junto con los textos adolescentes que rescata de su caja de zapatos, esta intervención de Gregorio representa la relación más cercana y genuina con la creación y lo poético de que es capaz el personaje.

En esta escena, Gregorio está embebido de poesía o de una idea muy primaria de la poesía y de lo que debe ser un poeta; tal es así que su grito de protesta es emitido varias veces, «mientras echaba una bocanada artística de humo» y mira con lástima al hombrecillo que lo ha mirado atónito. Sin duda, su indumentaria lo transforma –siquiera muy transitoriamente– en un individuo más orgulloso, superior a todos los demás; de ahí que, al salir del bar y toparse con el maestro, se dirija a él con altanería: «Se bajó el sombrero, chupó de la breva y dijo: 'Buen trabajo, ¿permite?', y lo sorteó juvenilmente con un quiebro de talle» (*JET*: 181).

La experiencia de la tertulia aturde a Gregorio de tal forma que «no sabía si sentirse feliz o desgraciado» (*JET*: 182), pese a que la voz narradora nos indica que «Pensó

primero que el éxito de esa tarde debía acompañarlo ya siempre» (*JET*: 182). Y ese pensamiento es lo que lo estimula a trazar un nuevo plan de visita para el sábado siguiente. Por un momento, las llamadas de Gil cesan de preocuparlo; pero a poco se replantea el sentido de su presencia en la reunión cultural y se hace consciente de su ser y de su actitud:

¿Sabía él lo que allí se había debatido? (...) ¿No era acaso un intruso, con sólo el bagaje de unas poesías de adolescente y unas gafas oscuras y más de cuarenta y tres años escondidos bajo una indumentaria que ya no se llevaba? (*JET*: 182).

Pese a todo, la tertulia lo reconvierte a su actividad de poeta, de tal modo que vuelve a emocionarse por «juntar palabras y observar cómo se trababan en singular combate» (*JET*: 183). Pero el ímprobo esfuerzo que se le plantea en su proyecto de un poema épico de 20.000 versos lo hace, inmediatamente, desistir y limitarse a reunir una selección de textos ya escritos en su juventud adolescente. En el fondo de su frenesí poético reside el ansia de heroicidad y reconocimiento; ansia de verdad moral, en definitiva. En este sentido, no deja de tener un importante significado el hecho de que los primeros hipotéticos destinatarios de su «obra» *Versos completos de la vida artística* sean ascendientes genealógicos suyos y el propio Gil, sobre quien vierte una vida y una obra ficticias. Son, aunque en hipótesis, individuos concretos, seres humanos sobre los que desea ser vertida su inconclusa, insatisfecha e imperfecta condición de poeta. La verdad moral queda establecida por la naturaleza real de esos individuos, lejos de aquellos otros que forman su relato y su vida ficcional (Faroni, el propio Gregorio Olías primo, el poder que lo persigue o el partido político que lo ampara) (*JET*: 185):

¡Ah, si su tío levantara la cabeza y viese su nombre impreso nada menos que bajo el título de Eminencia! Y desde luego también a Gil: *A Dacio, mi lejano y fiel amigo*. Saldría de casa con el libro en el bolsillo, el título asomando, e iría al café y le regalaría un ejemplar al maestro y otro a la señorita. ¿Quién sabe si, admirado del prólogo y los versos, no lo divulgaría el maestro en la tertulia? (*JET*: 185).

4.2.1.8. Los primeros tiempos del noviazgo Gregorio-Angelina.

Del mismo modo como sucede con Odile de *MAD*, la figura de Angelina no responde a un carácter narrativo de gran trascendencia, sino solo de apoyo dialógico al devenir de Gregorio. En todo caso, es evidente la naturaleza de oposición que establece la mujer con respecto a los intereses del marido, por considerarlo en todo momento un individuo incapaz y dado a demasiadas fantasías. Se trata de un personaje lastrado, por una parte, por la presencia de la madre y, por otro, por el recuerdo del padre militar muerto. La vivencia en el «retiro de luto inclemente» (*JET*: 18) la ha convertido en una persona de mermada energía vital (pobre de espíritu e intelectualmente, simple en sus aspiraciones, se divierte jugando al jugar al veoveo [*JET*: 66]), de ahí su «andar apenas perceptible» (*JET*: 18), además de que «conservaba de las tardes de duelo la destreza en la lentitud y las penumbras y el hábito de las esperas insolubles»³¹⁸ (*JET*: 18). Es, por tanto, una mujer muy joven que ha sido sometida a una moral todavía vigente en la sociedad española de finales de los 60 o principios de los 70³¹⁹, moral aún en gran parte alienadora, condicionadora y constrictiva. Encontramos además a una mujer con modestas aspiraciones profesionales («Se llamaba Angelina y venía a estudiar máquina» [*JET*: 18]), con un físico y un talante alejados de cualquier arquetipo femenino («Era mansa y gordita, olía a jabón de coco y su voz se quebraba al acabar las frases, como si el pudor le advirtiese de haber cometido alguna indiscreción» [*JET*: 18]).

Angelina, además, da muestras de ser una persona tímida durante las primeras conversaciones con Gregorio, en los pasillos de la academia nocturna, pues «Eran conversaciones truncadas por largos silencios», y, «Cuando callaban, Angelina se mantenía inmóvil, con las rodillas en orden y los ojos fijos en el suelo» (*JET*: 19).

Desde el punto de vista de la caracterización femenina, Angelina no muestra indicios de pasión amorosa alguna por Gregorio, sino –al contrario– un grado excesivo de mo-

³¹⁸ Los rasgos de Angelina y el ambiente en que se desenvuelve nos remiten intertextualmente a la atmósfera cerrada de *La casa de Bernarda Alba*. Además, el referido «hábito de las esperas insolubles» nos anticipa la peripecia que se desarrollará de forma particular en la tercera parte de la novela, cuando Gregorio Olías abandone el hogar y Angelina se vea abocada a aguardar infructuosamente su regreso definitivo.

³¹⁹ La época aludida está justificada por el ambiente general de la novela, relacionado no pocas veces con el contexto vital del propio autor y los años en que se desarrolló su adolescencia y juventud en Madrid. Las referencias en este sentido se condensan en el último libro publicado hasta el momento por Luis Landero, *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets, 2015.

deración en los gestos erótico-amorosos, pues nunca llega a besar a su novio pese a lo propicio de los diferentes instantes a que se da lugar, ni menos aún permitirle intimidades mayores. Es más, la voz narradora llega a expresar que tal actitud representa «una honestidad casi asexual» (*JET*: 74); su relación es ciertamente vigilada celosamente por la madre hasta la censura (*JET*: 74).

Pero si hay alguna seña de identidad que defina de forma particular a Angelina, es la de ser una mujer que reprocha continuamente cualquier iniciativa de su marido, sea en el sentido que fuere. Junto a ello, la de la ausencia de amor, gastado y poco alimentado a lo largo de años de matrimonio. Los diálogos entre los cónyuges desvelan en el fondo una atonía desapasionada e inerte. Ni siquiera cuando Gregorio decide abandonar el hogar Angelina demuestra más allá de un sentimiento de aceptación resignada y sin crítica. Los comentarios de la mujer con respecto a las actividades de Gregorio en determinado momento adquieren una carga semántica particular, un especial significado de reconvención, reprensión y censura, expresados léxicamente de forma abrupta, por lo general. No obstante todo ello, el personaje femenino deja traslucir un vago sentimiento de amor vinculado a su matrimonio, que se apoya mejor en el cariño convivencial. Cuando Gregorio llega de la tertulia, tiene lugar uno de esos diálogos que demuestran lo que acabamos de referir (*JET*: 182-183). En el mismo sentido opina Miguel Martín al afirmar que «Desde su entrada en la historia, la figura de Angelina funciona siempre en relación de fuerte contraste con Gregorio» (Martín, 1994: 213).

En oposición a la actitud reservada y tímida de Angelina, Gregorio se presenta en seguida bajo ciertos modos de tipo seductor, al menos en la intención de sus maneras y gestos, aunque su físico no sea paralelo al de los protagonistas de las películas policíacas de las que es seguidor. En este sentido es consciente de la antítesis entre su figura física y la de los espías cinematográficos, comparación de la que resulta finalmente una figura casi caricaturesca:

Pero Gregorio, que vestía un traje de franela dócil y había visto muchas películas de espías y llevado su afición a la vida real, buscaba el respaldo, fumaba entre solapas y se creía mundano y apuesto, aunque también era bajo y sin encanto, y sólo la palidez propia de un vago estudiante de bachiller nocturno, y el sueño interminable que sufría, le daban cierto aspecto especulativo de seminarista en crisis de conciencia. Fue quizás aquella buena noción de sí mismo, junto a la impresión de pudibunda desnudez que le producía el silencio, lo que le llevó a hablar de su pasado. Pero apenas empezó su relato –recordó Gre-

gorio veinticinco años después—, sus palabras cobraron la calidad ambigua que habría de enaltecerlo en el futuro, y que finalmente labraría su desdicha (*JET*: 19).

Desde las iniciales conversaciones con su novia, Gregorio muestra sus primeras mentiras y oculta gran parte de la verdad o la realidad que le atañe: es poeta, quiere ser ingeniero, además adorna la realidad y se inventa otra probablemente basada en cosas leídas, pero que a él le sirven como modelo creíble o verosímil:

Contó algunas verdades, las más inofensivas, pero calló muchas más, y otras las adornó y otras se las inventó con inspiraciones que ya había olvidado pero que entonces le sorprendieron por su fluidez y verosimilitud, pues en ningún momento fue consciente de estar traicionando abiertamente el modelo real (*JET*: 19).

En el transcurso de esa actitud temprana subyace una intención de enmascarar la realidad, embellecerla o metamorfosearla, pero además una no bien aceptada imagen mermada de sí mismo, la constatación de un estatus poco competitivo tanto en el aspecto personal como en el social. De ahí que enseguida recurra a modelos bien ponderados por la cinematografía de Hollywood —sobre todo— o por el género literario policiaco y detectivesco³²⁰.

Es evidente la tendencia de Gregorio a elaborar un imaginario personal que en seguida proyecta en sus comentarios a Angelina, en los tiempos en que empezaron a conocerse. Así, la voz narradora señala, refiriéndose al tío de Gregorio (el tío Félix), que «con fácil inventiva lo elevó a rango de artista bohemio, poseedor de una biblioteca exótica y monumental y experto en temas culinarios, geográficos y pedagógicos» (*JET*: 19). La tendencia a magnificar y a inventar situaciones o rangos inexistentes, por tanto, procede de sus primeros años, lo que resulta un notable indicio de que ya a esa edad el individuo Olías experimenta ciertas carencias en su vida, que compensa con la invención de *realidades deseadas*. El primer contacto con el tío Félix sitúa a Gregorio en la línea de ciertos conceptos que luego van a desarrollarse en su relación con Dacio Gil: la idea de héroe (sinónimo de artista romántico, o de seductor) y el ingreso en lo que él mismo califica (a través de la voz narradora) como «la nueva edad» (*JET*: 20).

³²⁰ El imaginario cinematográfico se actualiza inmediatamente en las citas amorosas con Angelina: «Le hubiera gustado envolverla en una mirada de irresistible seducción, y luego raptarle la cintura y besarla en los labios con el mismo dominio varonil de sus héroes del cine» (*JET*: 66-67).

4.2.1.9. El tío Félix.

La historia personal del tío Félix tendrá su cierre y coherencia al final de la novela³²¹, con la reaparición de don Isaías³²². Este personaje aparece referido en el primer capítulo y, caracterizado mediante rasgos de místicos y artísticos (*JET*: 24-25), podría ser considerado el representante simbólico de la sabiduría, al menos según el concepto ponderado de sabiduría que el tío Félix atribuye a los tres libros que don Isaías le deja sobre el mostrador del quiosco como trueque por un lote de novelas y cuentos: un diccionario, un atlas y una enciclopedia. El número tres contiene numerológica o simbólicamente un significado diverso, según las distintas tradiciones culturales: orden intelectual y espiritual, la totalidad, el cierre de la unidad divina o la trinidad, el orden tierra-atmósfera-cielo, pasado-presente-futuro, etcétera. Así, lo que don Isaías pretende haber transmitido con los tres libros es una forma de totalidad del conocimiento humano, según le expone el propio Félix a su sobrino:

El primero era un diccionario. «Aquí vienen todas las palabras que existen, sin faltar ni una»El segundo era un atlas: «Y aquí todos los lugares y accidentes del mundo», y el tercero una enciclopedia: «Y éste es el más extraordinario de los tres, porque trae por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy. ¿Tú sabías que existía un libro así? Pues yo tampoco hasta hace tres años» (*JET*: 25).

El tío Félix comenta, como enseñanza o como formas de valor personal y social para el individuo que tiene a su cargo –Gregorio Olías–, una serie de profesiones que, en rigor, denotan un carácter modestamente ambicioso desde el punto de vista profesional, dentro del contexto social de la España de los 60. Se deja traslucir en esos ejemplos una connaturalidad con la clase social de que procede Félix; también, una humildad dignificada por el amor al trabajo de menestral: «un buen artesano, mecánico o ebanista, o cualquier oficio de maestría donde hubiese alcanzado una mediana perfección» (*JET*: 23). En

³²¹ (Kunz, 1997:).

³²² La figura de don Isaías aparece en el cierre del capítulo III. El personaje –que Gregorio no conoce ni conocerá hasta el final de la novela– está caracterizado nuevamente con un halo de misterio, arrebujado en una capa; aspecto que trasmite inmediatamente una imagen diabólica (*JET*: 43).

este sentido, además, el tío Félix sirve de sustrato o referencia genealógica con respecto a su sobrino para la idea de proyecto de vida no realizado o *deseo* frente a *realidad*, según expresa él mismo un poco más adelante³²³: «Yo hubiera sido un buen comerciante de telas», dijo, «y también un sastre de primer orden, y mi apellido figuraría en los forros de los abrigos durante muchos años» (*JET*: 27).

Gregorio Olías, en definitiva, toma un camino determinado en el intento –acaso inconsciente– de elaborar una vida distinta a la que su destino le ha señalado, pero desde un punto de vista moral su tío Félix resulta ser el primer referente de origen familiar (de influencia genealógica) que justificaría la búsqueda del *espacio del deseo* (sueños, proyectos no realizados, una vida más alta, la poesía, la figura del seductor) frente al *espacio de la realidad* (matrimonio, escasa formación cultural, trabajo de oficinista).

El tío Félix intenta transmitir a Gregorio un conocimiento basado en las formas clásicas³²⁴, en donde la caligrafía o la escritura manual prima sobre la máquina de escribir, invento que –según el tío Félix– había supuesto la pérdida del «arte manual de la filosofía» y el «modo correcto de pensar» (*JET*: 26), de tal manera que llegan a adoptar para la reflexión «el escorzo clásico del pensador» (*JET*: 26). El tío Félix le instruye sobre Historia siguiendo escrupulosamente el orden alfabético de la enciclopedia, de tal modo que «avanzaban con tanta lentitud que un año después no habían pasado de la palabra «aforo», y estaban todavía con los últimos ríos y estribaciones del Perú» (*JET*: 27). Es el momento que Gregorio recuerda como poseedor ya de

la identidad definitiva que evocaría con precisión la mañana del 4 de octubre: un largo chaquetón de mariner, que había pertenecido a su tío, una gorra de cuero con orejas y un bufanda parda de tres vueltas cumplidas. Ya entonces iba medio enmascarado (*JET*: 27).

El dato es revelador, por cuanto que Olías proporciona pormenores sobre su procli-

³²³ Y en este mismo sentido, el deseo de haber sido fabulista le asalta al leerle Gregorio la fábula del burro y la flauta: «¡Yo hubiera resultado un gran fabulista de no haber sido por mi mala cabeza! Hubiera escrito la fábula del cuco y la aguanieves, desconocida hasta hoy» (*JET*: 33).

³²⁴ Conocimiento basado en lecciones de cultura que el tío Félix le suministra a partir de los tres libros del hombre misterioso (*JET*: 30). Esas lecciones muestra relaciones conceptuales u objetuales absurdas. Lo incoherente de las palabras del tío Félix debe relacionarse con las asimilaciones que muchas veces hará Gregorio entre elementos de la realidad y las distintas ramas del conocimiento: «Le enseñaba sus artes de amanuense. «Que no son otras que las del pensamiento», afirmaba, «pues la filosofía es una rama de la caligrafía, y nace como consecuencia de la concentración que exigen los primores caligráficos» (*JET*: 26).

vidad –o su destino– al enmascaramiento y la mentira y establece una indumentaria determinada como elemento que cataliza la transformación; es obvio que la indumentaria actúa como elemento transformador o enmascarador). De distinto modo, para el tío Félix su destino es consecuencia de «su mala cabeza» (*JET*: 27), aunque lo trascendental aquí es la referencia que nos da sobre las enseñanzas que recibió de mano de su padre en la infancia y el esfuerzo por el conocimiento a que lo obliga aquel enviándolo repetidamente a la calle a buscar algo ignorado y nuevo³²⁵ (*JET*: 28). Pero el concepto verdaderamente operativo que le transmite el tío Félix es *el afán*. No obstante, este concepto aparece unido en cierto sentido a la locura –análoga literalmente a la de Don Quijote³²⁶– que afecta a Félix de forma casi repentina. Podemos sospechar que este nuevo y postrer estado es el corolario de una vida que ha transcurrido más en el *espacio del deseo* más que en el de la realidad:

Meses después renunció a salir de casa, salvo para ir al retrete, y cuando llegó la primavera se instaló en la cama y en ella transcurría su vida, rodeado de papeles que iba leyendo y comentando con variedad de voces y de humores, sin encontrar nunca la causa de su pena ni el objeto de su contento (*JET*: 30).

La mencionada «variedad de voces» nos remite al «drama en gente» pessoano y, por tanto, al tema de la identidad (o, incluso al de la esquizofrenia). No obstante, la caída en la demencia del tío Félix parece tener su origen en la imposibilidad de llegar a la entrada enciclopédica de «Amazonas», según se lamenta Félix: «'Nunca llegaremos al Amazonas', solía decir, con la voz tétrica, sobrenatural e infalible de los dormidos» (*JET*: 30). La demencia de Félix lleva al olvido de las palabras. Si el verbo es –mágicamente– el origen del universo, el verbo olvidado pierde esa fuerza mágica y por tanto anticipa el silencio y la muerte:

Para remendar los rotos de la memoria, Gregorio le leía cada noche en el diccionario las palabras perdidas por el día, pero como tampoco alcanzaba los términos de las definiciones, había que ir a buscar los nuevos significados, que a su vez remitían a otros, de

³²⁵ El abuelo de Gregorio obliga a Félix a buscar información sobre una música que ha oído en la calle, el nombre de quien la toca y el nombre de la melodía, aunque finalmente este último dato no logra conseguirlo: «Ahora sí has aprendido algo, que ya nunca sabrás el nombre de esa música. La recordarás, pero no sabrás el nombre, y serás por eso un hombre desgraciado» (*JET*: 28).

³²⁶ Artículo Ruiz de Aguirre (2005). «Se encontró en el examen del cajón de papeles, comenzó a hablar solo y en alto y el anochecer se lo pasaba rascándose la cabeza y midiendo las habitaciones a trancos memoriosos, desechando siempre los súbitos hallazgos que lo hacían detenerse un instante, allí donde lo encontrarán los recuerdos» (*JET*: 29).

forma que terminaban girando en un círculo inextricable y agotador (*JET*: 31).

En la estela semiótica del verbo mágico y los conceptos filosóficos y geométricos, aparece el descubrimiento de la poesía, unido al recuerdo de los primeros versos que su tío Félix recitaba, procedentes de un libro encontrado en el arca³²⁷, aunque la primera conclusión fuera la de enemistarse con las palabras, «porque le impedían la visión directa de las cosas»; pese a ello, es el propio Gregorio quien vuelve a interesarse por el verbo en el sentido mágico cuando, inválido por la demencia su tío Félix, regresa a la lectura de los tres libros:

Era imposible mirar el cielo sin que la palabra «cielo» se interpusiera entre los dos. Y no sólo todos los objetos sufrían la rémora de un nombre sino que, como había memorizado muchas páginas de los tres libros mágicos, tenía la cabeza llena de nombres que no remitían a ningún objeto conocido, que no servían para nada y que sin embargo estaban allí: tercos, exactos, invencibles. El mundo era hostil a fuerza de misterio. No entendía nada de la vida y quizá por eso olvidó la poesía y empezó a llenarse de vagos proyectos de evasión (*JET*: 33).

La idea de la fuga, como el resto de imágenes que configuran el universo adolescente que eclosionará a partir de las conversaciones con Dacio Gil, queda instaurada en los años en que comparte su vida con el tío Félix. Los citados proyectos de evasión comparecen al hilo de la sensación de hostilidad que le provoca la incompreensión del mundo. De tal modo, la proyección imaginaria acerca del lugar *deseado* se cifra en muy parecidos términos a como lo hará cuando huya de la ciudad para evitar el encuentro con Gil y, finalmente, quedará concretado en el modo de vida que el propio Gil le ofrecerá en el epílogo de la novela: una vida campestre dedicada a la agricultura. En efecto, Gregorio «Imaginaba un lugar diáfano y amable, donde todo fuese tan sencillo que no se necesitase la memoria para vivir, ni hubiese misterios que aprender» (*JET*: 33).

Más adelante, la proyección mental del territorio de la fuga y el modo de vida soñado denotan imágenes ya nítidamente románticas o aventureras:

Se imaginaba su nueva vida, agreste y solitaria, ágil entre las peñas, lavándose a torso desnudo en el bullicio de los manantiales, vestido de pieles y con un cuerno colgado

³²⁷ El arca es posee el mismo valor, en este caso, que el cofre: tesoro material, revelación (*apud* Chevalier, 2007: 315).

del cuello, arco a la espalda, flechas en el carcaj, sombrero de juncos y zapatos de corteza (*JET*: 33).

O, incluso, robinsonianas:

Se dejaba ir a una roca que, en medio del mar, era una isleta de desolación, donde él vivía y medraba a costa de unos cangrejos, de una cabra roja, de víveres de náufrago guardados bajo la arena de una cueva. Y en la cueva se alumbraba con sebo y oía afuera el rugir de la tempestad, o se veía a sí mismo mariscar entre los arrecifes, reunir leña y beber café junto a la lumbre con una manta por los hombros, oyendo alrededor el manso atamborileo de la lluvia (*JET*: 34).

Del mismo modo, el estudio del atlas le proporciona el imaginario de los viajes que pondrá más tarde en funcionamiento con Gil: «En el lugar más apartado del Pacífico Sur, cerca de las regiones antárticas, trazó una cruz: allí estaba su isleta; se llamaba Despedida» (*JET*: 33). Y, junto a ese imaginario topográfico y viajero, la isla de Cuba y una habanera que le servirá de consolación en los instantes de tristeza y soledad adolescentes, configuran los referentes en los que se apoya Gregorio durante esos años. Comprobaremos que el viaje imaginario que efectúa a través de las láminas del atlas (*JET*: 34) se repite en la construcción ficticia que en la madurez despliega al hacer ver a Dacio Gil una ciudad inexistente. Por tanto, es la adolescencia la edad y la época en que se determinan el imaginario y los símbolos románticos que luego alcanzarán una mayor expansión cuando el viajante de comercio aparezca en la vida de Gregorio.

Gregorio debe hacerse cargo del quiosco de su tío Félix, empieza a leer novelas policíacas, a fumar y a hacer sus primeros amigos (*JET*: 36). En las iniciales relaciones con el grupo de muchachos, de donde saldrán también las primeras amistades, Gregorio escucha desde el interior de su quiosco las conversaciones del grupo (*JET*: 36-37). Puede establecerse en esas conversaciones oídas, esas «experiencias inadmisibles», otro origen a su tendencia posterior a la creación de un universo ficticio. En efecto, Gregorio se siente empequeñecido en comparación con el resto de jóvenes, en desventaja con su corta experiencia, y de ahí que, por compensación vivencial, se entregue en su madurez a la creación de una realidad acorde con su *deseo no realizado*. Uno de esos muchachos representará el primer aporte al imaginario de Gregorio; además, este joven tiene la capacidad de seducir al resto del grupo con sus proyectos de futuro, cuyo origen y referente mimético es una

carpeta que lleva bajo el brazo repleta de prospectos, anuncios y folletos publicitarios, «donde traía fraguado su propio futuro» (*JET*: 37). Tales proyectos son las primeras referencias de que va a disponer Gregorio para su ulterior elaboración fictiva; de algún modo, enriquecen o excitan su imaginación a esa edad (lo cual queda demostrado en la pormenorizada relación que nos ofrece la voz narradora del contenido de la carpeta del pelirrojo, [*JET*: 37]), aunque la expansión verdadera de tales imágenes sucederá más de veinte años después.

Encontramos, por tanto, en el muchacho pelirrojo, una tendencia –como mostrará de igual modo Gregorio– a lo fantasioso, a las quimeras y a la mentira, y es significativa la alusión a «criador de chinchillas», actividad a la que asimismo se referirá Gregorio en la tercera parte de la novela, cuando le proponga a Angelina una nueva vida. La retahíla de profesiones que enumera el joven responde a estructuras mentales comparables en cierto sentido al imaginario de Gregorio:

Renunció a ser pastor en Australia para enrolarse de grumete en una ballenera, aspiró luego a ser mercenario en África y misionero en Oriente, fue futuro criador de chinchillas, cazador de alimañas, contrabandista, policía, especulador de bolsa y violinista de cabaret (*JET*: 37).

Este joven pelirrojo, de nombre Elicio, aporta la amistad más sólida en esta etapa y, en particular, porque es él quien inculca a Gregorio la idea del cambio de nombres, de primordial significación en la novela: «–Ya lo tengo –dijo–, Gregor Hollis y Elik Reno, los opresores de la noche» (*JET*: 38).

Sobre esta evocación la mañana del 4 de octubre, a medida que baja las escaleras, Gregorio extiende una primera reflexión acerca de las imposturas y los numerosos sobrenombres que ha ido utilizando hasta ese momento (*JET*: 38). Es rigurosamente consciente de los difíciles y poco amables dominios por los que se ha adentrado. La voz narradora, incluso, nos señala «una sonrisa apócrifa (...) y siniestra» (*JET*: 38) en ese acto de recordar aquella época, al salir de la pensión esa mañana. La narración, en estos primeros capítulos, alterna temporalmente los iniciales instantes de la mañana del 4 de octubre y los recuerdos de Gregorio Olías en torno a su relación con el tío Félix, Angelina y algunos episodios específicos de su infancia y, particularmente, de su adolescencia. Sobre el sentido de la impostura y la invención de los nombres y sobrenombres a partir de la época

en que conoce a Elicio, el adolescente Gregorio acusa la especial estimulación y el singular efecto que le produce la posibilidad de llamarse de otro modo: «Apenas deslizó Elicio su recado y apenas él se puso a saborear su nuevo nombre y a jugar con su sonoridad, pronunciándolo en alto y en bajo y en diversos tonos y con distintas intenciones» (*JET*: 38). No sólo eso: la cuestión de la identidad empieza a proyectarse en este episodio de modo resolutivo y queda imbricada además a estructuras míticas o arquetípicas, según el mismo Olías reflexiona años después mientras descende los escalones la mañana del 4 de octubre:

Y aquí Gregorio Olías se detuvo en la escalera el 4 de octubre y se volvió a lo alto con una sonrisa apócrifa, pues eran muchos los sobrenombres que llevaba utilizados en su carrera de impostor, y siniestra, pues si los hechos más triviales de la vida estaban llamados a vaticinarla, si cada distracción trabajaba para un riguroso desenlace y si cada breve gesto lo immortalizaba en el autorretrato cuya expresión define una existencia, entonces él era Edipo era Narciso y era Prometeo, era el mensajero que portaba la noticia de su propia aniquilación³²⁸ y era ante todo el hombre de cuarenta y seis años que al mirar el pasado descubre en cada hecho fortuito una amenaza y un presagio y se queda allí, quieto en la oscuridad, pensando que en efecto debió de ser un presagio, o un castigo o una de esas casualidades de que se sirve la fatalidad para anunciarse por delante (*JET*: 38).

Las referencias a Edipo, Narciso y Prometeo apuntan de un modo u otro a las cuestiones primordiales de la identidad del individuo o a su destino: a la imposibilidad de sustraerse a ese destino (Edipo), al autocomplacencia en la imagen de sí mismo y la destrucción a que puede conducir el propio ego (Narciso) o a la idea de condena eterna como castigo por la burla a la divinidad (Prometeo).

4.2.1.10. El amor.

Este primer encuentro con la identidad va unido al hallazgo del amor, puesto que es durante los instantes en que se encuentra entregado mentalmente a las sugestivas resonancias

³²⁸ En alusión al mensajero que, en la obra de Sófocles, anuncia a Edipo la muerte de Pólipo, su supuesto padre.

cias fantasiosas que le proporciona el cambio de nombre cuando aparece Alicia, una chica que llega al quiosco a pedir «Una barra de regaliz y una novelita de amor» (*JET*: 38). Tras las sensaciones que dan lugar al azoramiento (*JET*: 38) ante la visión de la chica, Gregorio no obstante sabe en un principio reponerse recurriendo al imaginario iterativo de «sus héroes policíacos»: «Encendió un cigarro y decidió que él no era un tipo fácilmente impresionable. Se echó atrás y dejó que el humo borrara sus facciones. “Gregor Hollis” se dijo con orgullo» (*JET*: 39).

Las modulaciones del sentimiento amoroso sobre Olías adolescente cumplen el patrón psicológico de todo primer amor, pese a su carácter efímero en la vida del joven, puesto que Alicia desaparece muy pronto del espacio narrativo. Aun así, Gregorio demuestra someterse a los vaivenes emocionales que le ha provocado el hallazgo de la muchacha: el mundo se convierte para el enamorado en «un lugar triste» que lo único que le suscita es desinterés por las cosas, e incluso por la vida misma (*JET*: 39); las fluctuaciones de tal sentimiento lo llevan inmediatamente de la ilusión a la angustia: se siente enamorado de cada prenda y objeto de la joven y siente terror al imaginar que Alicia pueda aparecer en cualquier momento, asomarse al mostrador del quiosco y comprobar la miseria (afirma la voz narradora) en que se encuentra inmerso Olías. Del mismo modo, siguiendo los habituales ritos de la representación amorosa, cuando Alicia aparecía Gregorio se refugiaba en el acto de fumar y en la lectura de un libro: «No era valiente pero tampoco se resignaba a ser cobarde, así que pedía que aquel parapeto de humo y letra impresa no resultase ni demasiado frágil ni demasiado seguro: que fuese al mismo tiempo una defensa y un acceso» (*JET*: 40).

El sentimiento amoroso es contradictorio en la ejecución de los movimientos y los pensamientos, representa la antítesis o la ausencia de paralelismo psicológico entre *pensar*, *desear*, *sentir* y *hacer*, y por ello Olías se somete durante ese tiempo a un permanente desajuste interior:

Y cuando Alicia aparecía, (...) él se esforzaba en un rodeo de lobo para llegar al quiosco a tiempo de esconderse de ella y para ella. Y si ella se detenía al regreso, a Gregorio la frangolla de sus propias vísceras apenas le dejaba oír la voz de la amada, pero si pasaba de largo, el alma se le caía en los zapatos y entonces oía con una nitidez insoportable todo lo que ella hubiera dicho de haberse detenido en realidad (*JET*: 40).

Más aún, el sentimiento amoroso da lugar a la primera idea de dualidad que des-

pués tomará proyecciones decisivas en el personaje de Gregorio; así, nos expone la voz narradora: Sólo el amor podía explicar aquel otro prodigio de estar en dos partes a la vez, y de que toda simulación coincidiera fatalmente con la sinceridad (*JET*: 40).

Desde la vivencia sensitiva amorosa, el concepto debe extenderse al hecho de que, a partir de la aparición de Gil, Gregorio se hallará también «en dos partes a la vez», es decir, será dos identidades que, en el fondo, apuntan a la verdad del ser humano dividido entre –utilizando la dicotomía cernudiana– *la realidad y el deseo*. La simulación de la segunda identidad, la de poeta y viajero, constituye en definitiva no una impostura sino una instancia del ser que pide ser expresada y se manifiesta a su modo, pese a las consecuencias a que da lugar.

En el mismo sentido de dualidad, el espejo (*apud* Chevalier, 2007: 474-477), motivo con una función determinada en ciertas escenas protagonizadas por Gregorio, según se analiza en el epígrafe correspondiente del presente trabajo, se establece en esta primera etapa adolescente como ejemplo y condensación sincrética de la oposición entre máscara y rostro³²⁹ (es decir, entre –de nuevo– realidad y deseo): «Ocurría que el instinto de supervivencia le había hecho plantearse la desesperación como un dilema de términos sinónimos, que al multiplicarse como en un laberinto de espejos le permitía oponer infinitas máscaras a un rostro» (*JET*: 40-41).

Por lo demás, la intensidad del sentimiento amoroso se vincula a una insólita fenomenología psicológica que se concreta en el conocimiento o la sabiduría anticipatoria; Gregorio, gracias esa intensidad, «adquiere conocimientos imprevistos» (*JET*: 41), es capaz de predecir ciertos acontecimientos cotidianos o «leer su destino en las cosas»³³⁰. La evolución de tal sentimiento lo lleva a identificarlo con la muerte: «Amor o Muerte fue su lema, o más bien su dilema insoluble» (*JET*: 41). En este sentido, la dualidad máscara-

³²⁹ Para la dualidad máscara-rostro y la identidad del deseo y la realidad, véase Chevalier (*apud* 2007: 695-698); Vélez de Villa (2009: 213-220); también Allard y Lefort (1988).

³³⁰ Dentro de la multiplicidad de amores que pueden establecerse según Gurméndez: amor-pasión, sensual, espiritual, ideal y discursivo (1993: 195-208), o amor pasional, paternal y filial (1985: 231-261) el amor de Olías parece responder a la idea de que «Si la conciencia elabora una idea de la persona amada y la construye como un valor simbólico, al mismo tiempo la pasión (...) deshace esa creación ideal y por sus sufrimientos descubre trozo a trozo la verdad objetiva del ser. (...) Si la idealidad del amor y el dolor de la pasión se contradicen y parece que nos llevan por un horizonte sin sentido, cuando los ideales se desvisten de ilusiones, de espejismos y las pasiones de sus goces y pesadumbres, se confabulan para crear la sabiduría espléndida y madura del conocer realista, la verdad objetiva, palpable que es el amor apasionado en todas sus formas (Gurméndez, 1985: 239). Por otra parte, el sentimiento sería el grado más alto de conocimiento, según los románticos alemanes; en este sentido Gurméndez escribe sobre el autor romántico alemán: «Jean-Paul Richter alcanzó el conocimiento de sí en dos fechas decisivas (...). Por primera vez se había visto a sí mismo y para siempre. Esta presencia significó el fin de su infancia, en la que el yo se confundía con la totalidad de los seres y la naturaleza» (Gurméndez, 1985: 167).

rostro y realidad-deseo se traslada a estos dos principios genesíaco-apocalípticos. Además, el trance a que lo somete el amor lo lleva a elaborar una relación de causa y efecto con la realidad en términos casi supersticiosos (reacciones o arbitrariedades parecidas aparecerán más adelante en la novela):

Leía en el aire el pronóstico de la esperanza, pero poco después caía una hoja y eso era que su suerte irremisiblemente estaba echada. (...) A veces un presagio contenía dos vaticinios contradictorios, y entonces quería decir (pues en la naturaleza el caos es siempre precursor del orden) que la próxima señal sería la definitiva. Pero siempre encontraba la forma de neutralizar el arbitraje de los augurios inapelables. La superstición lo defendía de los enemigos que ella misma creaba. Aquella fue, desde luego, una primavera de melancólicos hallazgos (*JET*: 41).

Y, de igual modo, la desazón amorosa lo conduce al reencuentro con «el fervor religioso» (*JET*: 41) con el objetivo de lograr el amor de Alicia. Pero, ante todo, el amor surge a Gregorio de una transformación. Tras rogarle a Dios «la gracia del amor», Gregorio aguarda el milagro: «Pero ocurrió otro prodigio, y era que cuando más desesperada era su situación, más urgente y quimérica era también su esperanza» (*JET*: 42).

Por otra parte, la figura femenina de Alicia prefigura elementos posteriores de relevancia en el contexto semiótico del Gregorio poeta o impostor. Al despedirse Alicia, que se marchaba a una región cerca del mar, «Enseguida le hicieron corro y se habló del mar y la montaña y ella se apartó la melena y alzó la voz para hablar también de una cometa y un barco» (*JET*: 43). Cometa y mar que, en cierto sentido, se vinculan al libro *Versos completos de la vida artística*, ilustrado «con un barco de vela y unas gaviotas» (*JET*: 185), y al faro del café.

La vivencia del sentimiento amoroso adolescente se desarrolla de forma especialmente intensa durante los dos meses en que Alicia desaparece del entorno de Gregorio (capítulo IV). En ese tiempo, Olías queda sometido al devenir del amor ausente y la soledad. La reacción psicológica del muchacho sigue los pasos previsibles de todo sentimiento amoroso no colmado e insatisfecho (la percepción de la amada ausente sigue de igual modo las directrices clásicas del sentimiento amoroso a esa edad: «en el suelo flotaban las marcas invisibles de sus pasos, en el aire persistía la música de su voz, el ímpetu de su cbellera y el olor de su piel» [*JET*: 55]); se enemista con su universo inmediato, con su tío Félix, con los viejos (contra quienes «concentró el rencor general que sentía contra el

mundo»), con las cosas (*JET*: 45). Además, su atención se fija de forma particular en lo que la voz narradora denomina «la secreta construcción de la noche» (*JET*: 47), motivo de evidente filiación romántica³³¹. La contemplación de la noche –que Gregorio recuerda también como ejercicio frecuente en su infancia– le suscita visiones mítico-cosmogónicas y fantasiosas que los propios fenómenos naturales auspician (47), todo ello unido a la noción subjetiva de temporalidad (*JET*: 47).]

4.2.1.11. El abuelo.

Calificado en principio como «hombre de pocas palabras», el abuelo es, no obstante, portador de una «historia de la casa» (*JET*: 49) que narra cuando las circunstancias son favorables (esto es «únicamente a los desconocidos»), de forma que en tales casos se convierte en un «hombre de palabra fácil y rotunda» (*JET*: 49). La historia de la construcción de la casa simboliza la gesta personal, el mejor ejemplo de *afán* que transmite a su hijo y después a su nieto, Gregorio Olías. Asimismo contiene rasgos que lo hacen destacar como el transmisor de una tradición oral primitiva, incluso apoyándose en estilemas puramente mesiánicos, aunque esta se trasmite en un contexto que, culturalmente, resulte anacrónico, pese a que los obreros fueran «gente rota y de grande ignorancia» (*JET*: 49) que ante la alocución del abuelo, «se avenían al discurso y escuchaban sin porfía» (*JET*: 50).

Del discurso que el abuelo dirige a los obreros deben extraerse algunos conceptos que volverán a aparecer personalizados en Olías, como es el de «inspiración», unido al de inmortalidad, ambos de raigambre romántica, y que el abuelo describe como «una potencia sin sosiego ni norte, una furia que se hace terrible si uno piensa» (*JET*: 50). Junto a ello, la idea de creación que se concreta en la casa y en la familia, pero también la imagen arquetípica masculina de hombre sabio, heroico y ejemplar al frente de una tribu:

Por tanto me dije allí en el poyo: «La vida es corta y está hecha a la medida de los

³³¹ Chevalier (*apud* 2007: 753-754) desarrolla el concepto en términos muy parecidos a lo que expresa la voz narradora.

mansos de corazón. Cava un huerto, rodéate de cabras, ten hijas y sé un hombre de bien. Tu mujer se llamará Encarnación³³², y tus hijos recibirán los nombres de Pedro, Alonso y Baltasar³³³. Los reunirás a todos cada noche y les contarás la historia de la casa y cómo, renunciando al instinto de la gloria, a las obras hidráulicas y a la pasión por civilizar los llanos, te sacrificaste por ellos, poblando un suelo de pizarra en torno a una pequeña lumbre de sarmientos, y ellos te oirán con admiración, respeto y temor, e irán diciendo: *Nuestro padre es un santo, un pionero, un reformador de las costumbres*, y tu fama correrá por estos pueblos y se oirá decir: *Allí donde las minas de antimonio vive un hombre justo, un varón íntegro, un Séneca. Y vendrán a pedirte consejo, arbitrarás disputas, juzgarás caracteres y tendrás ocasión de contar mil veces la historia de la casa*» (JET: 50).

Este modelo arquetípico nutre en parte el espíritu de Gregorio Olías para la imagen posterior de trasnochado poeta romántico como ser excepcional y único. En cuanto al concepto del afán³³⁴, aparece expresado de forma contradictoria o difusa en virtud de la definición del abuelo. En principio, el afán «es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce»; pero más adelante el mismo personaje afirma:

Si quieren ser albañiles, decidles que arquitectos, y si arquitectos que ministros de la vivienda. *No permitáis nunca que se cumpla el afán*, no pongáis los sueños al alcance de los niños para que nunca sean tan miserables como vosotros, ferroviarios³³⁵ (JET: 48).

³³² El simbolismo del nombre es evidente. La mujer se presenta aquí como figura genesiaca y matriarcal y como sacerdotisa de una pequeña comunidad que busca proyectarse y trascender genealógicamente.

³³³ Asimismo son evidentes las resonancias bíblicas de los nombres. El discurso del abuelo evoca el tono profético de ciertos pasajes del *Antiguo Testamento*.

³³⁴ Para este concepto, véanse: Valls (1990); Hidalgo Bayal (1995); Oleza (1993).

³³⁵ Parece ser que el concepto de *afán* obedece al cumplimiento de automatismos de la voluntad o del deseo en el sentido laboral y vital del término. La perspectiva del abuelo quiere ir más allá de tales automatismos e incita a superar aquello que del afán puede esperarse o aquello que el afán proporciona por inercia. *No permitáis nunca que se cumpla el afán*, por tanto, llama la atención sobre la conveniencia de situar las expectativas del ser humano un paso por delante. El afán puede llegar a convertirse, por tanto, en un obstáculo inmediato o en un espejismo del que hay que desconfiar, según parece defender el abuelo; el afán es el deseo, tal y como se explicita inmediatamente: «Por la noche se sentaban a echar las cuentas del deseo, uno en el poyo y otro en la piedra del camino» (JET: 51-52). En este sentido Antonio Blanch (1995) habla del deseo como principio creativo y motor.

4.2.1.12. El reloj averiado y el concepto subjetivo del tiempo.

El espíritu de Gregorio Olías está sometido, a un nivel simbólico, pero también consciente, al sentido del paso del tiempo, de forma particular en virtud de la relación que establece con su pasado, con la idea de ser poeta y con la idea romántica que se desarrolló en sus primeros años, y hasta el inicio de su juventud, en torno a lo exótico y lo aventurero como referentes de un modelo masculino. Así, el reloj siempre averiado representa el sentido subjetivo de un tiempo muerto, a la expectativa de acontecimientos que reactiven esa región de su memoria poética y de su conciencia de *ser otro*. El reloj representa un pacto o pauta consigo mismo con respecto a las circunstancias en que discurre su vida (la pasada, pero sobre todo la presente). Si al principio el reloj adquiere la función simple de «asegurar la continuidad de las citas», desde el momento en que se avería la madre de Angelina lo animará a repararlo, tentativa que irá repitiendo a lo largo de muchos años y que incluso se convierte en una distracción favorita (*JET*: 68). No será solo una distracción, sino el símbolo que contiene el sentido de su espera latente, intuitiva, de acontecimientos futuros, es decir, del reencuentro con su otro yo. El reloj parece establecer una permanencia inmóvil, pero al mismo tiempo una pauta (un pacto) para consigo mismo, con su matrimonio o con su propia vida; y así, cuando Gregorio logre hacerlo funcionar, al final de la novela, en el momento en que ha decidido marcharse del hogar huyendo de Gil y considerar diversas alternativas de vida, el contenido del símbolo se hace patente y paralelo a su decisión final, al actuar, de este modo, también sobre su voluntad.

4.2.1.13. El héroe militar y su sentido en la imaginería de individuo.

La idea de heroicidad o la figura del héroe son conceptos instaurados inmanente-mente en el espíritu de Gregorio Olías, o al menos sólidamente asentados en él desde las iniciales enseñanzas del tío Félix y desde la transmisión espiritual del abuelo, en virtud de

la imagen y de la voluntad de *afán*. Acaso en el sentido más competidor y desestabilizador³³⁶ (y de eso se encarga la propia madre de Angelina en su constante alusión al recuerdo de su marido³³⁷), es decir, como contrapunto de sus no realizados sueños, la figura militar y heroica del padre de Angelina le recuerda a Gregorio su calidad de ser mortal (el héroe permanece siempre en el imaginario colectivo, al modo de un guerrero medieval), su diferencia de altura espiritual o, al menos, personal, con respecto al ideal latente. En este sentido, por tanto, el militar representa implícitamente una imagen contra la que opera Olías en un afán inconsciente de sustituirlo; pero, al mismo tiempo, la figura del militar puede equipararse arquetípicamente al modelo que pone en funcionamiento Gregorio: el del seductor cinematográfico y héroe romántico; y así la madre lo recuerda como una figura literalmente entre lo humano y lo divino:

Llevaba las botas con espuelas, la camisa abierta sobre el pecho, los pantalones justos y el pelo recién peinado. Con la espada, de un solo golpe, rebanó el lirio, lo pinchó por el tallo y me lo ofreció en la punta del acero con una reverencia. «Se te cayó de los labios, reina», me dijo. Y yo, creyendo que era un ángel, le contesté: «Hágase la voluntad del Señor» (*JET*: 69).

³³⁶ En un orden paralelo, y partiendo de la figura del padre ausente, en las primeras reuniones en casa de Angelina se descubre de forma más palpable el sentimiento de inferioridad de Gregorio con respecto a su situación profesional y su impulso inmediato a mentir y compensar así (siempre buscando la verosimilitud) lo desfavorable de las circunstancias: «Al principio, por evitar explicaciones que caso lo humillaran, Gregorio tomaba un sorbo de café o enmendaba una doblez del tapete, relegando la respuesta a la benevolencia de cualquier laconismo. Pero enseguida (llevado quizá por su temprana convicción de que el embuste era mucho más eficaz que el silencio, y alentado por la aprobación admirativa con que era acogido), arriesgó hipótesis que en el fondo le parecieron verosímiles, hablando (...) de un ascenso inminente o del aprecio en que lo tenían sus superiores, y sobre todo de sus futuros proyectos de ingeniero, con lo cual el corro se animaba y la madre daba señas a Angelina con pícaro contento» (*JET*: 70).

³³⁷ El imaginario del héroe es enriquecido por la madre de Angelina en la figura del esposo hasta límites que entroncan más con lo ficticio o lo idealizado que con la realidad. Así, «La madre comenzó muy pronto a deslizar la hipótesis de una muerte heroica, primero como sospecha deslumbrante, luego como creencia, y con tantos detalles y tal verismo que los tres acabaron resignados a la certeza, pero sin atribuírsela al esposo sino a un ser imaginario que más tarde, y también imaginariamente, acabó en efecto por ser el esposo» (*JET*: 72). Por su parte, Angelina contribuye al imaginario con las reliquias heredadas de su padre ostentando una pequeña caja de música que contiene recuerdos, «talismanes» del padre militar muerto y otros objetos valiosos: «medallas, galones, frasquitos de agua milagrosa, el rizo de una abuela...» (*JET*: 70), que representan los «restos de una época feliz» (*JET*: 71) y una mentalidad conservadora.

4.2.1.14. La elaboración ficcional de Gregorio Olías.

En el desarrollo de las conversaciones telefónicas con Gil, imbuido nueva –y tardíamente– Gregorio del espíritu de su infancia y adolescencia, el oficinista inicia, de modo espontáneo, sin reflexión ni voluntad previa, la conquista de su territorio imaginario, el cultivo poético de sus deseos latentes, aparentemente abandonados al entrar de lleno en la vida y comprometerse en una rutina que se alargará veinte años. Como efecto de la capacidad de persuasión imaginativa de Gregorio, y acaso de la simpleza espiritual de su interlocutor telefónico, Gregorio se proyecta en Gil como un «ser superior», con una imagen de «triunfador», que le provoca «un respeto casi reverencial» (*JET*: 110). La actitud de Gil no deja de ser cómica; se dirige a Gregorio «Balbuciendo unas veces, carraspeando, pidiendo siempre excusas por la insolencia, venciendo en otras su timidez con gritos nerviosos o entrecortados énfasis...» (*JET*: 110). En realidad, Gregorio representa, para Gil, un modelo de sabiduría y de modernidad. En esa mentira sucesiva, insobornable, que empieza a elaborar, Gregorio no obstante siente a veces miedo y vergüenza de sí mismo³³⁸ (*JET*: 111), siempre superado (inconscientemente) por la firmeza de su objetivo íntimo, el de ser otro: el artista y el hombre de mundo que nunca pudo ser de adolescente.

La elaboración de su identidad de poeta responde en realidad a sus anhelos de juventud; tal como hizo Neruda (Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto), Gregorio se inventa o retoma un nombre para su nueva identidad; se inviste de una edad que no le pertenece y, en definitiva, embellece el universo personal que representa su deseo. Gil, por su parte, conforme a su personalidad débil y proclive a las impresiones, enseguida atribuye a Gregorio cualidades idealizadas, partiendo de todo aquello que Olías le narra: «Yo sé que usted es un bohemio, que los artistas son muy suyos y que todo lo sacrifican al arte, ¿no?» (*JET*: 113).

A partir de aquí, el interlocutor, Gil, se establece inmediatamente en la esfera del mundo del arte, y, unido al arte, aparecen los conceptos de «gran hombre», «hombre moderno», «artista como guía de Gil», «Gil como discípulo», «modernidad» o «búsqueda de lo moderno», vinculados en gran parte a esa ciudad que Gil ha dejado de habitar hace muchos años: «Yo lo que quiero, señor Faroni, es, si puede ser, que me cuente cosas de los

³³⁸ Miedo o vergüenza por su proceder que se relacionan con las grandes dudas de Matías Moro en *El mágico aprendiz* ante el dilema de mostrarle su amor a Martina.

cafés y de los grandes hombres, todo aquello que no logré saber cuándo estuve en la ciudad (*JET*: 114).

En su trayectoria fantasiosa, Gregorio empieza a elaborar, de noche (capítulo VIII), conversaciones con Gil en torno al arte, la inspiración y a la figura del artista, partiendo generalmente de tópicos sobre el origen primordial de tal figura (*JET*: 117). Digamos que, a estas alturas, Gregorio ha recuperado ya imaginariamente su «identidad» de poeta y artista de la que no disfrutó en su juventud, si bien tal identidad se basa en tópicos culturales: «Los poetas somos unos desgraciados», «La misión de los artistas en este mundo es no ser comprendidos. Somos seres infaustos» (*JET*: 119), o la del poeta como un ser ungido por la santidad, o la idea del artista como alguien vividor, viajero y en busca de experiencias: «—¿Cuáles son sus proyectos futuros? —Dar la vuelta al mundo, montar en globo, bajar a las profundidades submarinas, visitar en Roma a algún pariente ilustre» (*JET*: 119).

La imagen de poeta, ciertamente trasnochada, imbuida de un concepto simplista de romanticismo, se concreta específicamente en su indumentaria, que le transfiere un valor de seducción según su propio concepto: joven, apuesto, con sombrero flexible, viste —en realidad— de detective («detective de la belleza», tal y como expresó a Gil en su metáfora):

Vestía de detective (mocasines color canela, pantalones blancos, americana azul, gabardina de espía, camisa color perla y pañuelo al cuello) (...). Iba con su sombrero y su pitillo aflojado en los labios y una mirada de experiencia inservible, y en cada paso el prestigio de una soledad ganada a pulso. Debía de venir muy lejos: su cansancio se distinguía de otros cansancios en que éstos eran iguales y apresurados y el suyo tenía la lentitud deliberativa de quien lleva con dignidad el peso de viejos enigmas sin resolver. Debía de ser hermoso, de esa hermosura complicada de los viajeros sin rumbo, y aunque en realidad era cuarentón, de rasgos vulgares y de estatura anónima, no había contradicción entre las dos figuras, pues ambas cedían terreno en el ensueño para reunirse y reconocerse en el reino impreciso de la sugerencia (...) Había en aquella indumentaria una oscura razón para que las mujeres lo quisieran sin pedir nada a cambio (*JET*: 124).

Es claro que la indumentaria, junto con el sombrero (ícono sexual freudiano, motivo clásico de elegancia y seducción, si se quiere) transforma la identidad de Gregorio, hasta el punto del histrionismo cinematográfico, pues «con un índice al sombrero salía saludando a los vecinos» (*JET*: 191). Este es un gesto que también repite en otro momento de la tertulia: «Gregorio se llevó un índice al sombrero y extendió el saludo hasta el maestro»

(JET: 202).

Gregorio es consciente de la verdad que se desarrolla por debajo de su invención o de su impostura; es consciente, en definitiva, de su verdadera identidad: la de ser Faroni, o poeta, o artista; y el sentido de la farsa reside en la dualidad que cualquier vida de cualquier individuo establece en su relación con el mundo: la vida verdadera, real, del presente, y la vida pasada (olvidada, «ánima en pena») sobre la que actúa esa «reivindicación de bienes expoliados» (JET: 134); así:

Acodado día tras día en el balcón, con galantería de navegante se abandonaba al ancho y perezoso río del atardecer, y apenas intentaba recordar el inicio de la farsa –tan llena de detalles desconocidos hasta entonces, tan nítida en la presunción de un pasado ajeno a la existencia pero ligado a ella por voluntad de una memoria errática y emancipada que tendía a corregir el olvido y a poblarlo de hechos que aunque ilusorios en apariencia venían a ser autenticados por la nostalgia de su pérdida–, se iniciaba en la sospecha de que toda vida es al menos dos vidas: una, la real e inapelable, otra la que pudo ser y sigue viviendo en nosotros en calidad de ánima en pena, vagando por la memoria y creciendo en ella hasta adquirir indicios de independencia y realidad, disputando a la otra, a la primogénita, despojos del pasado, reemplazándola a veces en la posesión de ese vasto territorio que es el olvido e instalándose en él como señor feudal: desolado, feroz, bufo y levantisco (JET: 134).

En sus ensoñaciones nocturnas es plenamente consciente de que lo que desea es crear un mundo para Gil, una historia «extraordinaria y verosímil», pues se «dedicó a inventar un pasado que estuviese a la altura de las altas demandas de Gil», ya que «no había conseguido hilar una historia que fuese al mismo tiempo extraordinaria y verosímil» (JET: 136). Es decir, Gregorio pretende elaborar, en cierto modo, una novela³³⁹ (una novela oral, dialogada), o al menos un relato en términos tradicionales que consiga la «captatio benevolentiae» del lector (Gil, su auditorio). En este sentido Gregorio sigue engrosando la mentira –en una especie de *acumulatio fictional*– añadiendo personajes y hechos: «Bueno, es natural y no tiene importancia, al fin y al cabo yo tuve un padre almirante, un abuelo jurista y un tío cardenal» (JET: 136). A lo cual Gil responde favorablemente, aceptando

³³⁹ La percepción de verosimilitud en su impostura debe relacionarse con el vínculo que se establece entre el autor y el lector (lector implícito) y que origina el sentido del universo literario de la ficción (pacto con el lector): «Pues ahora que se iba acostumbrando a su nueva identidad y se adentraba en los placeres y riesgos de la invención, le maravillaba comprobar que si alguien decide mentir sobre él mismo, apenas podrá inventar nada (si el engaño es sincero) que no estuviese ya sugerido en su pasado, que de algún modo no sea una verdad en lo más profundo de sus convicciones y deseos (JET: 134).

(inconscientemente), el pacto con lo fantasioso que le propone Gregorio Olías:

Gil, atragantado por el asombro, pidió que por favor le contara aquel pasado espléndido, y Gregorio abrió de inmediato la libreta y contó que de niño había vivido en la ciudad, en una casa con tres patios de luz, un jardín sobre el río, quinientas macetas y setenta pájaros cantores. Era en realidad la casa de su infancia, derruida en la memoria y alzada de nuevo con el dispendioso rigor de unos cuantos recuerdos tenaces» (*JET*: 136).

En este sentido, la antigua imagen medieval del clérigo ante su auditorio se actualiza en la narración que Gregorio cuenta a partir de lo que ha apuntado previamente en su libreta. Primero, inventa y apunta; después, narra, llegando así a la narración dentro de la narración. Por lo demás, Gregorio es también un narrador que metamorfosea la realidad: la ciudad tal como él la imagina, reinventada o creada nuevamente; somete la realidad mostrada o vana a una metamorfosis: la casa de la infancia, los recuerdos infantiles, son resultado –en la narración dirigida a Gil– de una reelaboración siempre fantasiosa) (*JET*: 136).

De tal modo, Gregorio es un hombre solo interesado en el arte, en la perfección del arte; su personalidad es de artista (*JET*: 139). Imagina su pasado (con la intención de narrárselo a Gil) como «una sucesión de riegos y aventuras galantes» (*JET*: 140). En ese frenesí por la impostura, se produce una acumulatio diletante: la vida (ilusoria, imaginaria) de Gregorio, ha sido, de cara a su compañero Gil, una sucesión de oficios y actividades bohemias siempre en relación con el arte, la filosofía y la ciencia; una época verdadera e imaginariamente feliz:

En París concluyó estudios en la universidad y se dio a conocer en los cafés, en las aulas, en las bibliotecas. Sostuvo una célebre porfía con un filósofo internacional y un tormentoso idilio con una muchacha con boina que estudiaba piano. Su espíritu bohemio y rebelde le llevó a ejercer de músico de cabaret, gacetillero, corredor de motos y mero vagabundo. Repartió su vida entre la acción y el arte. Podía decir, como poeta, que bebió el agua de todos los ríos y ninguna era más dulce que otra. Gil quería saber cómo eran las tertulias de París. Gregorio se evadió diciendo que como en todas las ciudades del mundo, y que él mismo fundó su propia tertulia, a bordo de un velero en el Sena. Se recordaba tumbado a popa en un diván, fumando en una boquilla de ámbar y hablando bajo un sombrero de paja barnizado de azul. Sí, fueron tiempos felices. ¿Cómo olvidar las noches en que se reunía en una buhardilla con un grupo de amigos, científicos y artistas como él, y se plan-

teaban en susurros o a grandes voces las preguntas esenciales de la existencia humana, o la alegre ronda de amanecida, cuando se echaban a la calle y se juntaban con otros grupos en cierto local bohemio donde bebían cerveza, comían anguilas y competían en agudezas, risas y canciones? (*JET*: 140).

Esa acumulatio ficcional prosigue mendazmente: una expedición científica en el Ártico, profesor de Estética en América, escribe «un par de libros de ensayo, una novela y un segundo de poesía» (...), «prácticamente inencontrables, pues se editaron y vendieron en el extranjero y aquí continuaban prohibidas» (*JET*: 140). Y, en este sentido, la referencia a la censura política franquista lo sitúa en el ámbito del artista comprometido y perseguido o proscrito: «Vino en tren, con la edad disfrazada y documentos falsos, se buscó un trabajo humilde y anónimo, y desde entonces vivía entregado a su obra y yendo a las tertulias bajo nombre fingido» (*JET*: 140). No obstante, frente a toda la elaboración artístico-vital, Gregorio no deja de ser consciente del terreno por donde deambula, y eso le hace sentir asco y náuseas de su relato: «—Confío en su discreción —dijo Gregorio, reprimiendo las náuseas que le producía la irrealidad—. No se lo cuente a nadie, nunca». Más adelante sentirá «las tenazas de la culpa» (*JET*: 141) en el momento en que Gil le ruega que no se olvide de él «cuando salga de la clandestinidad y deje de trabajar en Belson» (*JET*: 141). Frente a todo ello, la actitud de Gil es siempre de sometimiento, una admiración sin concesiones que le lleva a calificar a Gregorio de «santo» (*JET*: 142), pese al temor que intenta infundirle Gregorio por su supuesta condición de perseguido por el régimen y la conveniencia de que sus relaciones sean únicamente las comerciales (*JET*: 141).

Pese al efecto contundente que ejercen sobre Gil todas sus mentiras, su mundo elaborado, su universo ficticio, Gregorio se mantiene —fuera del remordimiento— en su trayectoria; permanece en la farsa que está edificando, se justifica a sí mismo en su espiral de mendacidad, ya que «Había calculado, con generosa previsión, que nada arriesgaba en el engaño, y sólo ahora empezaba a sospechar que la realidad alcanza y castiga siempre al fugitivo» (*JET*: 142). Aunque, desde el fondo, en los instantes de reflexión en soledad, surge siempre la auténtica verdad de su vida, acechada por los remordimientos y la verdad de su rutina y su miseria:

Había calculado, con generosa previsión, que nada arriesgaba en el engaño, y sólo ahora empezaba a sospechar que la realidad alcanza y castiga siempre al fugitivo. No se

sentía con fuerzas para sostenerse en su perfil de héroe. (...) Recordó de un solo golpe los veinte años que llevaba sentado allí, en la penumbra, oliendo a gallina (*JET*: 142).

Pero mediante elementos extraídos de la realidad va configurando lo imaginario y lo fantástico, hecho que es lo que le produce ese «agridulce asombro»: el asombro de la transformación alquímica; así, la fotografía real del viaje de novios. Y, en ese contexto, hay una consciencia de creador literario: Gregorio (la voz narradora) es consciente de su *relato* y de sí mismo como narrador (*JET*: 143). Por otra parte, ese relato es la encarnación del héroe que proyecta ante Gil (estimulado, en realidad, por la inocencia del interlocutor viajante), la figura del hombre hermoso e indomable, que Gil ha elaborado o ha permitido elaborar, hasta configurar una imagen masculina precisa, perfecta e idealizada, apoyada no pocas veces en elementos reales (una fotografía de una revista, etc.):

Y siguió preguntando hasta dar con las señas permanentes de su identidad: alto y atlético, ojos claros, de atisbo ardiente e inflexible, perfil clásico y soñador, expresión segura y andares elegantes.

Un día de invierno, pasaron a examinar la vestimenta. Ocasionalmente, Gregorio se describió con atuendo deportivo: zapatillas de tela, suéter de estambre, pantalones claros de género dócil y gorra marinera. El modelo de la revista en que se había inspirado (había cortado la hoja y la tenía delante) era un tipo joven con gafas de sol apoyado en la borda blanquísima de un yate, la cadera quebrada y la sonrisa vuelta seductoramente hacia una muchacha con equipo de tenis que venía corriendo del fondo de la foto con los brazos en alto y el pelo suelto y como impulsada por el júbilo de una gran noticia. Fuera de esas ocasiones, vestía al desgaire, tal como se había visto en sus ensueños: pañuelo al cuello, gafas oscuras, sombrero flexible de ala baja y solapada gabardina (*JET*: 144).

La finiquitación en la presentación de su imagen permite a Gregorio exigirle a Gil (que no está de acuerdo ni con su nombre ni con su imagen, y que se mantiene en una continua infravaloración de sí mismo) que también cambie, al menos, de nombre³⁴⁰ (incluso que le cambie de nombre a su novia: «se lo impones» [*JET*: 201]), en una tentativa de compensación fictiva o de descargo de conciencia:

³⁴⁰ La intención de cambiar el nombre es una constante en Gregorio, paralelamente a su intención de cambio de identidad; así, también se lo sugerirá a Angelina: En su afán por metamorfosear la realidad, sugiere a su mujer, Angelina, que también se cambie el nombre: «De aquí en adelante serás Marchambre» (...) Sí, señor, la señorita Marchambre. Pero te llamaré sólo Mar, y a veces Violeta Selvática» (*JET*: 153).

Pero un Gil gordo resulta ridículo, ¿no? Si yo fuese un predestinado, o sería flaco o me llamaría Gilón. Los nombres hay que merecerlos, ¿no cree?

—Eso son tonterías. Deberías cambiarte el nombre, si tanto te obsesiona. ¿Qué te parece si en adelante te llamo Dacio, que es un nombre que no compromete a nada y no es para gordos ni flacos? (*JET*: 144).

La solidificación y acotación definitiva de la realidad inventada se lleva a cabo mediante la impresión de tarjetas con el nombre de Faroni. Ello no obstante, incluso habiendo llegado hasta este extremo, estará a punto de perder todas las tarjetas en un día de viento y nieve³⁴¹, y muestra cierta indiferencia (sinónimo de vergüenza o desinterés real por su elaboración de identidad, escrúpulos o rechazo íntimo de su actitud) cuando un transeúnte se presta a recoger y entregarle unas cuantas de ellas:

Se le cayó la caja en una encrucijada de aires opuestos. Eran trescientas y se agachó precipitadamente a recogerlas. A unas se las llevó el viento (las vio volar por la calzada, caer en los balcones, remontar en remolino los tejados), otras quedaron en el fango y algunos curiosos alcanzaron otras y se detuvieron a leerlas con la expresión suspensa. Recuperó apenas cien y huyó haciendo gestos de que todo aquello le era igual. A uno que más allá le entregó unas cuantas cartulinas sucias, le dijo: «Es igual, era un encargo para una broma», y no se detuvo a recogerlas (*JET*: 146).

En su proceso de elaboración, Gregorio caerá varias veces en la inflexión del cansancio, en la sensación de lo absurdo ante su trama de creación, en el arrepentimiento:

El jueves, incapaz de afrontar el diálogo de las nuevas identidades, no contestó al teléfono. Sonó diez veces, y él contuvo la respiración para impedir que el estrépito de los timbrazos llegase al piso de arriba. (...) «No puedo seguir engañando a Gil. Es una locura y una deshonra y una cabronada. Pero, ¡Dios mío!, ¿cómo he podido rebajarme tanto?», era lo único que acertaba a decirse. El domingo salió a pasear por el barrio y se detuvo en el cruce donde el remoto verano en que descubrió la poesía había visto un escudo de piedra y un balcón con geranios y avispas. Allí seguía el escudo. No le sugirió nada, ni le inspiró la más leve emoción. No entendía que aquello hubiese podido parecerle misterioso y poético alguna vez. Intentó recordar entonces, de nuevo, la habanera. Inútilmente comenzó a silbarla, y tampoco pudo rescatar del olvido los nombres de entonces, como por ejemplo el santo y seña que había ideado para huir a su isleta o el seudónimo poético que le había

³⁴¹ En cambio, Gil, más adelante, envía a Gregorio su tarjeta de visita, indicio de que ha seguido los pasos ficticiales sugeridos por su amigo oficinista.

puesto a Alicia. Aquella malograda revelación del pasado lo enemistó un poco más con el presente. «No soy digno de mí, del que fui», pensó, y entonces cerró los ojos y juntó valor para decirse: «Eres un fracasado, un impostor, eres viejo y has perdido la vida, has despilfarrado tu fortuna y eres un traidor y un bastardo», y el odio que sentía contra sí mismo se iba volviendo contra Gil. «Estoy sucio y tengo que purificarme», se repitió obstinadamente, antes de regresar a casa (*JET*: 146-147).

En este contexto de dudas, Gil sigue mostrando –en su engaño– su admiración sin concesiones, su ceguera; su supeditación mental es absoluta, que le lleva incluso a manifestar una atracción por la figura de Gregorio Olías casi amorosa (*JET*: 148).

De otro lado, y en el contexto del Café de los Ensayistas, cuando Gregorio se lanza a descubrir la ciudad, o mejor, a re-descubrirla mediante su elaboración fantásica dirigida al interés de su amigo e interlocutor viajante, visita el café real Hispano Exprés (*JET*: 150), denominado por él el «Café de los Ensayistas», primer punto de referencia clave de su discurso. La invención previa de la realidad lo lleva a un primer contacto con esa misma realidad (la ciudad, espacio literario y novelesco) sugerente, desconocida: calles, paisanaje, tiendas, ambientes, etc.:

Aquel era, pues, el café de sus ensueños nocturnos, al que él, por su cuenta, había llamado el Café de los Ensayistas. Aquél el mundo que tanto añoraba Gil. Allí (no había púlpito ni estrado, ni había nada que delatase la solemnidad del lugar) lo habían aclamado al grito de «¡que hable Faroni, el poeta, el ser infausto, el viajero universal!». Le pareció que toda aquella gente eran intrusos, o que Gil estaba loco, o que la tertulia se había disuelto hacía muchos años. Buscó en vano el cuadro con el faro de mar. Los sofás, que en tiempos de Gil fueron rojos, ahora eran verdes, tal como él los (149) había inventado. Detuvo a un camarero flaco y lúgubre y le preguntó: «¿Cuándo es la tertulia?». El otro digirió la pregunta hasta la última sílaba. Sólo entonces contestó: «Los sábados», como si acabase de resolver un grave enigma. Enseguida pagó y salió de regreso» (*JET*: 150).

El ambiente del café lo conducirá a la recuperación de su pasado escrito, de sus poemas adolescentes, pasado que sublimará y al que añadirá elementos sólidos que configuran su nueva identidad, no solo con respecto a Gil, sino también con respecto a sí mismo, a instancias del adolescente que fue y en cuya edad se conformaron todos sus sueños, ya penosamente olvidados y arrumbados en un tiempo aparentemente irrecuperable. La nostalgia y el sentimiento de derrota en seguida hacen efecto en él, ante la caja de zapatos

que contiene sus antiguos papeles:

Pensó –mordiéndose los labios ante el dolor de la evidencia– que él podía haber sido de verdad un gran poeta, y haber viajado y ser ahora ingeniero en la selva, y otras muchas cosas de las tramadas para Gil, y tan fácil lo vio que tuvo un escalofrío de pánico, ante la certeza de sus propios errores. Durante un momento, por primera vez y sin ambigüedad, Gregorio tuvo una visión completa de su vida, y supo que la farsa era la imagen justa y elocuente de la desbandada que sigue a la derrota. Se vio a sí mismo, al adulto que ya era, como un intruso en la vida del adolescente que había sido, y tuvo que respirar hondo para escapar a la asfixia de un devastador sentimiento de lástima. Se tocó la cara, imaginó con asombro su fisonomía, notando en ella algo que le era profundamente ajeno, percibió la temperatura y el olor de la piel y el peso de su propio cuerpo y tuvo una impresión de multitud, de que eran muchos los que estaban allí pensando y debatiendo la misma cosa. Por un instante adivinó los malos días que le aguardaban, y creyó que con la previsión llevaba ya andada parte de la penitencia, pero al mismo tiempo recordó a Faroni y se dijo que en el fondo de su vida había una suerte de grandeza, y que nunca había dejado de ser en realidad un verdadero artista (*JET*: 152).

En Landero, el individuo conserva siempre una caja o un baúl que contiene una vinculación íntima con el pasado. En *Juegos* se trata de una caja de zapatos en cuyo interior reposan los versos de la adolescencia de Gregorio. La recuperación de esa caja, cerrada y arrumbada durante años, significa la revulsión definitiva para el devenir del oficinista en su relación con Gil. No obstante, la impostura lo lleva a la depresión y a la idea de suicidio. Pero se trata, en el fondo, de un suicidio que Gregorio sabe imposible, que forma parte de su mundo imaginario, de ahí que lo exprese por escrito en un lugar relevante: «En el cuaderno de ficciones, que ya tenía medio olvidado, comenzaría mañana mismo a esbozar el mensaje» (*JET*: 154). La idea representa, más bien, una maquinación heroica y de naturaleza fictiva, preparada para deslumbrar a Gil:

Pero antes de vislumbrar siquiera el encabezamiento advirtió que de cualquier forma no iba a contar los verdaderos motivos de la muerte, y se sorprendió a sí mismo inventando otros admirables, como si inconscientemente hubiese pensado en la reacción de Gil. Y cómo firmaría, ¿Gregorio o Augusto Faroni? ¿Y si dejase una nota a Gil o le dijese por teléfono que los esbirros del General lo tenían cercado, deslizándose así la hipótesis de una muerte heroica? La tentación de hacer de la muerte su última mentira lo horrorizó (*JET*: 155).

Aunque no solo eso. Gregorio adquiere consciencia de que quien verdaderamente muere (moriría, mejor, puesto que el suicidio no se ejecuta finalmente) no es él, el hombre actual, sino que:

Quien se suicidaba era el adolescente, veinticinco años después, y para darlo a entender así se compraría ropa y se vestiría a la moda de entonces, y se lanzaría al vacío con la caja de zapatos, la guitarra, el atlas, la enciclopedia y el diccionario, y una nota que dijese: *No pudiendo sobrevivir más a mi propia muerte, mato también al náufrago*, y se sintió purificado por aquel acto supremo de honradez (*JET*: 155).

Por otra parte, la nota de despedida señala también la dualidad que preside la vida del personaje: dos individuos, uno real y otro moral, que son en definitiva los que se configuran en la relación con Gil.

El estado moral al que ha llegado tras su elaboración fictiva adquiere eco inmediato en su rostro, en el que observará cambios cuando se mire en el espejo, símbolo insustituible de la identidad del individuo. El rostro que Gregorio mira en el espejo, en el instante posterior a la apertura de la caja, muestra una expresión que no es la suya; en realidad es indicio de que una parte de él, de Gregorio, ha cambiado o ha iniciado la metamorfosis hacia alguien verdaderamente distinto:

Sus primeras tribulaciones comenzaron a la mañana siguiente, cuando al descubrir en su rostro una expresión extraña, desconocida hasta entonces, algo así como una imperceptible sonrisa de ídolo azteca donde se confundían ambiguamente la perversidad y la burla, recordó que en una de sus poesías de adolescente, leída el día anterior, afirmaba que igual que el viento cambia las formas de las nubes, así el tiempo va mudando las caras hasta borrarlas del cielo de los años. Aquella mueca alimentaba la absurda ilusión que había tenido la tarde antes de ser su propio extraño, pero aún más absurdo se le hacía admitir que aquel rostro hubiese sido adolescente veinticinco años atrás. «Es como si yo fuese mi propio superviviente», se dijo, mirándose con aprensión (*JET*: 154).

El «ser su propio extraño» señala directamente al otro ser, a la otra identidad o al otro yo, que reside en el interior del alma o de la psique humana. Consciente de la mentira que elabora, se siente inmediatamente «viejo y acabado», «impostor» y «náufrago» (*JET*: 154). Y es entonces cuando aparece, fugaz pero de forma consistente, la idea de suicidio.

Elucubra sobre el proceso de autodestrucción, cómo y a quién dejarle una nota explicatoria y de despedida. Por primera vez, en el desarrollo de la idea de acabar con su vida, se hace consciente de la notable influencia que la etapa adolescente sigue ejerciendo actualmente sobre él:

Porque quien se suicidaba era el adolescente, veinticinco años después, y para darlo a entender así se compraría ropa y se vestiría a la moda de entonces, y se lanzaría al vacío con la caja de zapatos, la guitarra, el atlas, la enciclopedia y el diccionario, y una nota que dijese: *No pudiendo sobrevivir más a mi propia muerte, mato también al naufrago*, y se sintió purificado por aquel acto supremo de honradez (*JET*: 155).

No obstante, en la elaboración de su impostura, Gregorio sufre altibajos anímicos, alivios y caídas profundas en una conciencia oscura de culpa. En rigor, considera que ha tocado fondo y, tras el despertar de la noche de fiesta:

No sin trabajo encontró el punto en que se hallaba de su existencia. Abrumado entonces por el peso de la realidad y de los años, y abatido hasta la extenuación ante el espectáculo general de su vida, comprendió que había tocado en efecto el fondo de la angustia, y, como si hubiera previsto por dónde comenzar la penitencia, y los alivios que le podía proporcionar, declaró solemne «Mi vida está perdida. Desde hoy, seré el hombre más miserable de la tierra (*JET*: 157).

Descree de las palabras y decide hacer voto de silencio: «Nunca más volveré a hablar, porque las palabras están todas malditas» (*JET*: 158). El desarrollo mental y la toma de decisiones del individuo Gregorio Olías a partir de aquí son irregulares; un elemento adverso tiene su contrapartida en otro elemento que contrarresta su sentido negativo:

Para no caer bajo la esclavitud del infortunio, se entregó a él con la ilusión de dominarlo, anticipándose a sus acometidas y yendo siempre un paso delante de las amenazas del destino. Aquello de empezar la casa por el tejado, la culpa por la penitencia, adueñándose así de su propio desánimo y exagerando sus efectos hasta vaciarlo de contenido real, como en los dramas que tantas veces había oído en la radio, pareció al principio un plan ciertamente efectivo, pues llegó un momento en que el entusiasmo que ponía en la defensa de su desdicha comenzó a depararle algunos instantes de felicidad. Se creía Prometeo, se creía Sansón, se creía él mismo perdido como en la adolescencia en un laberinto que no era de amor, pero que era terrible como entonces. Fueron tiempos aciagos (*JET*: 158).

A modo de metamorfosis degradante en oposición a su pseudónimo que, en cierto modo, sublima su identidad por su fonética extranjerizante, descuida la higiene y el aspecto personales y sus actos se vuelven errabundos, inconsistentes o huraños:

Con el silencio de la medianoche comía solo, en la cocina, y le gustaba sentirse voraz, empuñar con ansia la cuchara y vengarse del mundo haciendo ruidos de gañán, y de beber el agua con un chapaleteo que parecía devorarla a pedazos, como los perros, y decir por lo bajo: «Para mí solo la cazuela, qué cojones, para mí la manduca, que yo también soy lobo» (*JET*: 159).

La nueva y fugaz imagen, que se da sobre todo a sí mismo al dejarse crecer la barba, quiere ocultar su verdadero rostro, «expresión de forastero», que le resulta extraño y ajeno (*JET*: 158). Además, en el proceso de transformación de identidad, sus actos se vuelven primitivos o animalizados, incluso con un componente de egoísmo (*JET*: 159).

De otro lado, pese a su desacuerdo con la mentira y la impostura, y pese a sufrir íntimamente las consecuencias de su elaboración, las oportunidades de ensanchar el mundo ficticio que ha creado en torno a las demandas de Gil no cesan:

Y un lunes que se atrevió a pedirle un ejemplar de alguno de sus libros, pues no había conseguido encontrarlos en ninguna de aquellas infames librerías de provincia, Gregorio, evasivo, lacónico y hostil, respondió: «Están prohibidos por el Gobierno y yo sólo tengo los justos para mí», y en el cristal de la ventana encontró intacta su mueca de impostor (*JET*: 160).

En este sentido, el viaje a los lugares de su adolescencia se opera en la misma estela de cambios que han empezado a efectuarse en su persona a raíz de su relación con Gil. Busca la resonancia de aquella edad de juventud y lo que todavía podría ser recuperable para la edad madura de ahora, pero el encuentro efímero con esos lugares antiguos lo hacen huir, «con el horror de estar profanando su propio pasado» (*JET*: 159).

Por lo tanto, su impostura le ha llevado a la depresión, resultado de sus remordimientos, y a la idea de suicidio, un suicidio tan fantasioso como su creación ficcional. En ese vaivén de seguridades e incertidumbres, que lo traslada incesantemente de la fe en su imagen no real hasta la caída en la miseria moral por saberse un impostor, se produce el

brote de metamorfosis de los nombres en la fiesta de fin de año (*JET*: 156). De ahí en adelante, se siente tocar fondo, hace voto de silencio, descuida su aseo personal, cae en ensoñaciones y sueños, y en el desánimo. En ese trance mira un maniquí en un escaparate (*JET*: 161) y descubre su máxima faceta: la indumentaria que apoyará su metamorfosis definitiva y le devuelven el ánimo, pese a lo caricaturesco de la figura contemplada. Este descubrimiento le permite ser otro bajo otra piel (si bien superficial, una máscara), y, al mismo tiempo, representa el motivo que lo incita a seguir manteniendo conversaciones telefónicas con Gil y, por tanto, la reconciliación con el mundo imaginario que empezó a edificar (*JET*: 169).

4.2.1.15. Conclusiones.

Siguiendo el argumento luckacsiano en cuanto a la relación entre el mundo y la conciencia en la novela, ya indicado para *EBI* y *MAD* (Sobejano, 2003: 46), en el caso de la primer novela de Luis Landero podemos establecer una pertenencia a la triple categoría instaurada por el filósofo húngaro: si, por una parte, el individuo se desenvuelve en un romanticismo inicial (adolescente), es decir, en el idealismo ensoñador y abstracto de *Don Quijote*, merced, particularmente, al concepto familiar de *afán* y de la rudimentaria enseñanza libresca (diccionario, atlas y enciclopedia, en número iniciático) que le suministra el tío Félix, la vida rutinaria que sigue a la primera etapa de su biografía, una vez que se instala en la empresa Requena & Belson, provoca una caída en el conformismo vital, que en algún sentido podríamos entroncar con la *desilusión romántica* recordada por Sobejano y Lukács. El idealismo aparentemente desaparece, aunque, en realidad, se halla en estado latente en la conciencia de Olías, de otro modo su recuperación y audaz desarrollo fictivo en los años de madurez no hubiera tenido lugar. La desilusión alimentada por la rutina, por lo tanto, revierte en última instancia en la conciliación final con el mundo o, mejor, con el yo íntimo de Gregorio, desilusionado durante muchos años de vida profesional y personal empobrecida e inane, aunque este aspecto pertenezca de hecho a la *extranarración*, a lo no narrado. Por tanto, y en cierto grado, *ilusión*, *desilusión* y *conciliación* pueden ser niveles que se encuentren en un mismo texto y en la misma línea de conciencia del individuo

narrativo. La conciencia Gregorio Olías no renuncia al mundo, sino que termina imponiéndose y armonizando con él, aunque sus procedimientos sean exclusivamente fantasiosos, elaborados fictivamente y fruto de sus ensoñaciones juveniles. Acaso sea este, según creemos, el mejor logro narrativo y la razón del éxito literario de *Juegos de la edad tardía*, puesto que se trata de un texto que apela, en el fondo, a tres instancias del espíritu del ser humano que, tras su evolución en el psiquismo del individuo, quedan resueltas al menos en el nivel creativo.

Por lo demás, los aspectos que proporcionan a Gregorio Olías su identidad narrativa se asientan, en primer lugar, en un arquetipo familiar suministrado por el abuelo en función del concepto de *afán* (es decir, «el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce») y de su naturaleza de *hablador* (por utilizar el título de Vargas Llosa), esto es, de narrador oral de historias, entre ellas la de la fundación de la casa, y de otros tan significativos para la posterior proyección del individuo como el de *inspiración*, *inmortalidad* o el de *sabiduría natural*; todo lo cual alberga en sí mismo otro modelo nuclear, que es el de romanticismo: el abuelo es ya un arquetipo romántico que sabe transmitir ese mismo espíritu a su nieto.

Unido a este modelo primitivo romántico, aparece el sueño y el ensueño. Las frecuentes ensoñaciones trasladan a Gregorio Olías al universo de lo posible no realizado; pero, además, el ensueño comparece como fórmula escapista cuando se halla inmerso en los diferentes momentos del conflicto que, voluntariamente o no, elabora ficcionalmente; o bien cuando, disfrazado con gabardina, sombrero y gafas, proyecta la imagen de un determinado logro; o bien comparece en el avezado cambio de nombres; o, finalmente, en el momento en que se siente atraído por la joven Marilín.

Por lo demás, el arquetipo del héroe se nutre, además del universo romántico, del otro más moderno aportado por la cinematografía hollywoodiense: el de seductor, explorador y viajero, además del policiaco, como deja bien patente el propio disfraz. A partir de estos principios, lo que queda es la capacidad de recreación fantasiosa de Gregorio Olías; un fondo personal propenso a tales estímulos (acaso por una razón genética, nunca lo sabremos); y, finalmente, sus viejos deseos arrumbados en el limbo de su memoria y sus recuerdos de adolescencia: el de ser otro (el de «ser toro», según expresó al abuelo), incluso en el nombre, el de ser protagonista de otra vida.

Esa otra vida no es posible lograrla a su edad, a no ser que se proyecte mediante el lenguaje y la imaginación, y no sin un referente concreto, tal y como sucede dialógicamen-

te con Don Quijote y Sancho. Por tanto, la invención de Gregorio Olías es la manifestación de su *deseo*, una actualización de lo que, en su adolescencia, solamente pareció ser atisbado, mínimamente aprehendido y apenas vivido: otro nombre, otra vida, otro individuo y otra realidad que contribuyeran o aportaran la conciliación real y verdadera con el mundo.

La metamorfosis de la identidad, aludida (Vázquez Medel, 1992: 355-372) al principio del epígrafe general se lleva a término, por tanto, en virtud de varios aspectos. El primero de ellos es el valor que Gregorio, en su adolescencia, transmite a la palabra fenómeno mágico, redentor o transformador, que luego le va a servir para la creación de sus primeros poemas. La palabra permite pequeñas transformaciones que dan lugar a neologismos (jitanjáforas, en realidad, como «penibán»), es decir, metamorfosis que ya preanuncian la capacidad de inventar y lograr nuevas realidades en función del carácter alquímico del verbo. Junto a la palabra, el sentido de *fatum* es otro referente que guía, al menos intuitivamente, cada uno de los hitos de su trayecto inventivo, aunque la fuerza de este elemento lo sitúe en momentos angustiosos y lo lleve al desencanto e, incluso, a la idea del suicidio.

Además, el cambio de identidad de Gregorio Olías es confirmado por un elemento de gran fuerza mágica y simbólica, el espejo, el cual está unido a la percepción de sí mismo; de tal manera, complementa, confirma o desdice muchos gestos y percepciones del propio rostro o de su aspecto. El espejo proyecta siempre, por tanto, una imagen valorativa, analítica e introspectiva, física o mental, del propio individuo, en sus diversos aspectos; esto es: pondera, difumina, anima o abate a quien se sitúa ante la superficie que refleja.

De otro lado, Gregorio Olías empieza a concretar su identidad ficticia o su nueva identidad personal a partir de una serie de objetos que presenta a Gil como regalo. Los objetos son indicios falsos, pero los impregna de verosimilitud y realidad, les transmite su espíritu y les adjudica un pasado y un valor plenos de connotaciones personales. Junto a los objetos, la imagen adoptada de poeta se sirve de otra específica, la del poeta romántico inglés, que bien pudiera pertenecer (aunque no se explicita) a un Byron, o a un Shelley, vistos en cualquier grabado o fotografía.

Más específico o más intelectual resulta el juego de los prólogos, uno con pseudónimo y el otro con el nombre del autor verdadero. En este sentido, la autoría del segundo prólogo se sitúa en el mismo nivel semiológico que los objetos que le envía a Gil; la reali-

dad inventada necesita concretarse y adquirir veracidad como justificación poética. Los prólogos se unen, obviamente, al libro de versos; el libro es ya en sí una justificación de su identidad, y así lo esgrime como aval en la pensión en la que se recluye a modo de documento que justifica su identidad; además, la fotografía incluida en el libro, pese a ostentar el disfraz de poeta o de actor, o de detective, consolida de forma plástica o gráfica la existencia real de su otro yo. A todo lo cual se une la invención o transformación del *Café de los Ensayistas*, el Café Hispano Exprés. La asistencia a la tertulia que tiene lugar en ese enclave sirve a Olías, en realidad, de impregnación y justificación de la personalidad elaborada, pese al choque semántico que le produce el conocimiento de un estatus para el que no está intelectualmente preparado. Finalmente, la presentación personal ante el maestro de la tertulia, aunque realizada de una forma fugaz, adquiere una importancia institucional o ritual; es decir, el maestro como oficiante de un rito tendría la capacidad de transmitir o insuflar el espíritu o el hálito que confirme a Olías en su conciencia de ser otro.

4.2.2. EL MÁGICO APRENDIZ.

4.2.2.1. Introducción. Recepción crítica.

Si hay algo común entre *Juegos de la edad tardía*, *Caballeros de fortuna* y *El mágico aprendiz* son los rasgos de identidad sobre los que se asientan todos los personajes de estas tres primeras novelas de Landero³⁴², es decir, «personajes de vida gris y sin relieve» que se aventuran en otra posibilidad de existencia, bien en lo imaginario o bien en acciones más concretas (Senabre, 1999). En el caso de *El mágico aprendiz*, si bien la aventura de alcanzar otra existencia es iniciada por Matías Moro, la pléyade de personajes que rodean al protagonista buscan, en el fondo, lo mismo que él; aunque tal búsqueda se ponga en marcha de forma azarosa.

De otro lado, Senabre critica el abandono de la historia con la que arranca la novela, la búsqueda de un amigo del padre³⁴³ del protagonista oído al azar en la noche en que este sale, presa del insomnio, a buscar tabaco; circunstancias que, inmediatamente, lo conducirán a la casa de doña Paula y de Martina, siguiendo el eco de ese nombre y la noticia de un asesinato. No obstante este teórico descuido, el profesor Senabre destaca la capacidad de Landero de «convertir en seres humanos convincentes a unos cuantos personajes que parecían inicialmente diseñados para comportarse como puros fanticos»³⁴⁴ (Senabre, 1999).

Simón Viola trata *El mágico aprendiz* como «amplia novela sustentada en unos personajes que, en su “edad tardía” (...), asisten, ilusionados unos, incómodos otros, a unas peripecias insólitas que ya creían imposibles en sus anodinos itinerarios vitales» (Simón Viola, 2008: 60).

Por su parte, Rafael Conte señala «La esquizofrenia entre lo real y lo ficticio» en la

³⁴² Así opina Rafael Conte (1999: 15).

³⁴³ En el mismo sentido se expresa Mauricio Bach (1999: 4).

³⁴⁴ Sobre el sentido caricaturesco de los personajes de Landero, véase el artículo de Esperanza Mateos Donaire (2003). Para esta autora, *El mágico aprendiz* se sustenta sobre «un estereotipo parodiado, en este caso extraído de tópicos del cine (...) y la televisión (...). Conforme a esta perspectiva, «Matías Moro pretenderá reunir todos los tópicos para la forja de un héroe moderno: hombre de mundo, emprendedor, templado, atractivo, poderoso, con tanto éxito en el amor como en las finanzas» (Mateos Donaire, 2003: 124).

narrativa de Landero. En este sentido, Matías Moro «ingresa en un mundo virtual de las grandes empresas al que arrastra a sus antiguos compañeros, en un sueño enloquecido y grotesco verdaderamente magistral» (Conte, 1999). No obstante, *El mágico aprendiz* va más allá, al exponer «una actitud profundamente ética bastante crítica con respecto a los aspectos más lamentables de la sociedad contemporánea³⁴⁵, sumida en unas alienaciones virtuales que perturban y confunden todos los valores» (Conte, 1999); pensamos, no obstante, que este aspecto es secundario, a la luz de la perspectiva que intentamos darle a nuestro análisis.

Conte concluye su artículo hablando de que la novela está constituida por «Una serie de personajes divertidísimos, episodios y estampas tan cómicos como grotescos», los cuales «terminan construyendo un fresco total que podría ser sólo caricatura si no fuera por la honda ternura y delicadeza que impregna la prosa del escritor» (Conte, 1999).

Fernando Valls se refiere al aspecto del *afán* como principio que pone en movimiento la aventura (tal en *Juegos de la edad tardía*), y a Matías Moro como uno de esos «antihéroes de fin de siglo», «un hombre con tan poca voluntad como escasa personalidad, un individuo que inicia una búsqueda que no lo lleva a ninguna parte, pues no se atreve nunca a encarar sus sentimientos por la “un poco pánfila” Martina» (Valls, 1999).

Valls incide en la caracterización de los personajes como «fauna grotesca», y en el espíritu de la narración como un lugar en el que «la sustancia ha sido sustituida por la apariencia, las creencias por la perplejidad y el conocimiento por la intuición». En este sentido, «los personajes no viven con satisfacción su existencia real y sólo sobreviven en la “lógica desatinada de los sueños”³⁴⁶, inventándose unas fantasías que los saquen del tedio», de forma que se ven «abocados a ser lo que no son y fracasan porque carecen de actitudes para desempeñar sus papeles en una realidad que se ha convertido en parodia de sí misma» (Valls, 1999).

En un sentido crítico, cultural e intertextual de mayor alcance, que llega incluso a lo simbólico, Analía Vélez de Villa (2010) relaciona los personajes protagonistas de la historia con aspectos de *Arte y poesía* de Heidegger. Así, la figura femenina de Finita de la Cruz resultaría una «transposición satírica del arte como forma de vida», a partir de su

³⁴⁵ Fernando Valls opina en parecido sentido, al indicar que en la novela «se ponen en cuestión las ideas liberales hoy imperantes, la “cultura del éxito”» (Valls, 1999).

³⁴⁶ También Esperanza Mateos Donaire (2003) opina que la novela contiene claves existencialistas, pues «termina con un reingreso de los aventureros en sus rutinas anteriores a la aventura». La estructura circular o cerrada de la novela da «una indiscutible respuesta de escepticismo a las aspiraciones de sus personajes, que, como don Quijote al morir, recuperan la cordura» (Mateos Donaire, 2003: 126).

«sino trágico y grotesco» (Vélez de Villa, 2010: 138). En el caso de Pacheco, iniciado en las teorías del marketing, Vélez de Villa opina que está movido por «El arte (...) de la poesía heroica y romántica» (2008: 140). Por su parte, el personaje femenino de Martina «activa el amor, que es la gran fuerza que pone en acción la vida del protagonista» (Vélez de Villa, 2008: 142).

Lo que insta a todos ellos a la acción es, siguiendo el pensamiento de Heidegger, la intención de «poner en obra la verdad», que es la que «impulsa lo extraordinario a la vez que expulsa lo habitual y lo que se tiene por tal» (Vélez de Villa, 2008: 143). Para Vélez de Villa, al sentido simbólico de la novela se llega a partir de la existencia de otra realidad excepcional, identificada con la verdad como esencia del arte; verdad que impulsa a lo extraordinario. Además, y en ese mismo sentido, hay que considerar el efecto mágico de la palabra (representado también por Pacheco, que es quien arenga a los representantes y posee el don del verbo); finalmente, la poesía (introducida, según Vélez de Villa, por Pacheco, tal como se ha dicho arriba) «excede el concepto de género literario» y «se traspone a la vida misma» (Vélez de Villa, 2008: 145).

4.2.2.2. La concepción vital de Matías Moro: el *aurea mediocritas*.

La concepción vital de Matías Moro se pone de manifiesto ya en el arranque de la novela. Es un individuo sometido (como Gregorio Olías de *Juegos de la edad tardía*) a una rutina diaria desde hace años, a partir de la cual su existir transcurre en medio de la inanidad, circunstancia en la que el tiempo adquiere la dimensión de una cosa sin relieve (y en este sentido la propia estancia en el bar (*EMA*: 21) a horas intempestivas abunda en el motivo del *bostezo existencial* y el *aburrimiento* a que está sometida la vida del individuo):

Aquel había sido un día como tantos, un día perdido entre los días, un viernes caluroso de marzo sin nombres propios y sin ningún signo visible que pareciera llamado a perpetuarse. Había ido a la oficina como siempre, y al regreso había compartido como

siempre... (EMA: 11).

Junto a ello, los conceptos de *casualidad* y *destino* quedan instaurados inmediatamente como elementos que originan el inicio del acontecimiento –la azarosa llegada al domicilio de la joven Martina– a partir del cual se opera el cambio capital en la vida de Matías Moro³⁴⁷. El contexto inicial –es decir, su salida nocturna debido a la incapacidad de dormir– queda vinculado al itinerario inmediato en busca de un nombre oído al azar esa noche durante el tiempo que emplea tomándose una copa, así como a la noticia del crimen. Desde ese instante (EMA: 11), la narración se flexiona mediante el *flash back* (técnica también utilizada en *Juegos*) hacia la tarde de ese mismo día, de forma que se nos actualizan las actividades de M. Moro según la rutina de la vida del personaje, dentro del contexto –como se verá– del tópico literario del *aurea mediocritas*: «(...) y, como cada viernes, compró pollo asado y ensaladilla rusa y comió en la cocina, mientras estudiaba en una revista los programas de televisión para el fin de semana» (EMA: 12).

En este mismo sentido, pero considerándolo desde el punto de vista connotativo, puede establecerse que la discusión del matrimonio vecino que oye desde su salón es ilustrativa de la escala de valores del propio Matías Moro: tal discusión obedece a consignas de la rutina del prójimo, aunque en realidad representa una instancia del acontecer de su propia vida, representada asimismo por movimientos automatizados (salir al balcón y contemplar los establecimientos y la vida del barrio; comer pollo asado y ensaladilla rusa, etc.). Además, su situación de soltería le permite participar cognitivamente, y desde una posición cómoda de espectador o testigo, de la degradación a la que ha conducido, finalmente, a la pareja vecina. Esta situación ajena ilustra y en cierto modo podría justificar su situación de soltería: desconfianza en las relaciones hombre-mujer, descreimiento en el matrimonio³⁴⁸, etc.

³⁴⁷ En el contexto de los «Días y días sin historia» (EMA: 70) –corolario que sirve para retomar la historia de Matías– tales días se contraponen al viernes en que Matías descubre a Martina. Iterativamente se insiste en la cotidianidad y la costumbre de Matías Moro de comer «pollo asado y ensaladilla rusa» (EMA: 71) y, al hilo de la secuencia de esta costumbre, son evocadas las figuras del padre y la de Joaquín Gayoso, que han servido de impulso afectivo para que esa noche Matías Moro llegara hasta la casa de doña Paula y de Martina.

³⁴⁸ El concepto de matrimonio, tras esta primera alusión, volverá a aparecer en el capítulo VII («Jardines portátiles», EMA: 135), si bien como idea infundida en el propio Matías Moro, una vez que la atracción por la joven Martina se encuentra más que afianzada. La idea, no obstante, se mantiene latente en el espíritu del mágico aprendiz y se formulará más adelante mediante la imagen hogareña que Moro se construye para sí mismo a partir de la imagen de Martina trabajando en la oficina de la fábrica (por ejemplo en EMA: 244 y en EMA: 321): «De pronto pensaba (...) en la posibilidad terrible y prodigiosa de casarse con Martina. Y lo pensaba con más ahínco y fundamento desde que una tarde se encontró con que Marti-

De manera que la discusión oída por Matías al otro lado de la pared parecería indicar –sin duda a un nivel muy soterrado, subconsciente– al menos dos aspectos: o bien el rechazo implícito a otro estado que no sea la soltería (la constatación del personaje de que el matrimonio es, vitalmente, inútil), o bien el anuncio (en un sentido metafórico o simbólico) de que la unión con Martina (pese a no haberse producido aún el encuentro) será imposible. Ahora bien, su sentido último puede asentarse del mismo modo en razones estrictamente ambientales que colaboran al establecimiento del clima de rutina en la vida de Matías Moro y de su entorno, de tal forma que la iteración de los hechos y actos cotidianos tienden, en realidad, a mantener un orden previsto, y quedan instaurados según las reglas del automatismo y lo previsible y, por encima de todo, del orden del *aurea mediocritas* horaciano. Así, la discusión del matrimonio terminará

en una sucesión atropellada de ruidos sordos y como clandestinos, luego un golpetazo tremendo y un rumor de correndillas seguido de un súbito silencio de alarma. Era como si todos, cada uno en su casilla, estuviesen condenados a una tarea mezquina e infernal³⁴⁹ (*EMA*: 13).

En el mismo orden de rutina, el espacio que contempla Matías Moro durante los instantes de la tarde previa a la noche de insomnio (*EMA*: 14) contribuye asimismo a la idea de *dorada mediocridad* mencionada. En ese entorno Matías ha desarrollado una buena parte de su vida («desde la juventud», *EMA*: 14), y, por tanto, los cambios que se han operado en el barrio (tiendas, particularmente) le transmiten «una sensación de desastre»³⁵⁰ (*EMA*: 14). Esta idea de la resistencia al cambio o de la hostilidad que le procura saber que su espacio vital se transforma imperceptiblemente, en realidad revela la debilidad del ser humano ante «la fugacidad del tiempo y de la vida» (*EMA*: 14); es decir, la inercia de la rutina constituiría una garantía de que el tiempo no discurre y, por tanto, la vida –la de Matías Moro– permanece sin grandes evoluciones, pero estable, en orden, en una *dorada mediocridad*.

No obstante esto, el concepto de lo temporal referido a la vida personal se instaura

na no estaba en casa. (...) Más que una corazonada, era casi la manifestación física de una carencia, de una alteración perversa en el orden habitual de las cosas» (*EMA*: 134-135).

³⁴⁹ Conforme a la estructura circular de la novela, las referencias al matrimonio vecino reaparecen en el último capítulo (*EMA*: 407), transmitiendo así el concepto cíclico de la rutina, el orden y lo previsible, que es el principal leitmotiv de Matías Moro.

³⁵⁰ De la misma forma, el encuentro del amor y la creación de la empresa rompen abruptamente la dorada mediocridad, el orden y la rutina defendida por Matías Moro para su vida.

de una forma dramática en la conciencia de Matías, al contemplar desde el balcón el panorama urbano del barrio; es decir, el sentimiento del tiempo³⁵¹ personal parece distinguirse y entrar en conflicto con el del tiempo social o civil. Moro vive *su propio tiempo* (un tiempo aparentemente inerte o que él quiere vivir con la inercia de la mediocridad), vivencia dispareja al transcurrir temporal y espacial de su ámbito; y así:

Había notado entonces no los años comunes de una existencia singular sino el vasto engranaje del siglo, y por un instante había oído el rugido cósmico de sus ruedas, ejes y poleas, y había percibido su terrible avance devastador y se había visto a sí mismo ocupando un mísero lugar en la historia entera del planeta (*EMA*: 14).

No obstante, la contemplación (*EMA*: 14) de la tarde de marzo³⁵², nos descubre a un hombre «razonablemente feliz» (*EMA*: 14), es decir, no feliz plenamente, más allá de la melancolía del sueño de la infancia del que acaba de despertar y más allá del sentimiento de lo temporal:

“El hombre bienaventurado”, le llamó una vez Bernal, porque es cierto que él está en general conforme con su vida, y que no la cambiaría a ciegas por otra más activa o más próspera.

Él se contentaba casi con cualquier cosa, y una de sus diversiones favoritas consistía precisamente en salir al balcón, observar a la gente e irle sacando por la facha sus señas más secretas (*EMA*: 14).

Aficionado a inventarse o a recrear las vidas del prójimo que ve pasar desde su balcón –de quienes extrae o cree obtener señas precisas sobre sus vidas, oficios, etc., lo que le provoca «un cierto estado de irrealidad semejante al que otros logran por medio del al-

³⁵¹ En cambio, el sentimiento amoroso introduce una nueva percepción del tiempo que opera en un sentido pesimista o destructivo, «un mal incurable» como el amor: «Sí, lo mejor era no pensar, se decía mientras se desnudaba en la oscuridad, no tratar de entender, abandonarse al presente como a un mal incurable, y que el tiempo lo llevase de aquí para allá como una hojita de otoño, y se imaginaba a sí mismo yendo y viniendo a toda velocidad de un sitio a otro» (*EMA*: 341). Sentimiento pesimista que, como síntoma inmediato, como un verdadero mal de amor, lo induce a la inactividad tras el análisis imposible de la situación a la que ha llegado desde el encuentro con la joven Martina (véase *EMA*: 341): «A la mañana siguiente, tenía que reunir todas sus energías para vencer la tentación de quedarse en casa, tumbado en la cama deshecha, ajeno a los trabajos de la empresa y de la oficina pero sobre todo del amor. Se admiraba de estar allí, a sus años, listo para salir corriendo tras un espejismo, hacia la tierra legendaria donde le habían prometido un paraíso de felicidad» (*EMA*: 342).

³⁵² La tarde posee, como sucede en A. Machado, aspectos connotativos que recuerdan el fenecimiento o decadencia de instancias vitales: «Ahora todos los establecimientos estaban vacíos y en el aire había una fragancia desmayada que era como un presagio de los anocheceres lentos de verano» (*EMA*: 13).

cohol» (*EMA*: 14)–, tal pasatiempo llega a automatizarse precisamente en esa tarde previa a la noche en que se interpondrá el imponderable amor de la joven Martina, de manera que las señas de los traseúntes, fantaseadas, «le parecieron falsas y aburridas, y seguía trajinándolo por dentro una sensación casi física de absurdo y de vacío de la que creía estar a salvo hacía muchos años» (*EMA*: 14).

Esa sensación de vacío y de tedio es el corolario, por una parte, de su vida llevada mediocrementemente a lo largo de muchos años, el último signo vital que colma un transcurrir sin sobresaltos y sin exultaciones; pero además se vincula estructuralmente a lo que podría denominarse *anticipaciones simbólicas de los acontecimientos vitales*. Y en este sentido, el comentario de su compañero Bernal resulta primordial, al afirmar –parafraseando a Nietzsche³⁵³– que «el tedio es la calma chicha que anuncia los vientos de una navegación feliz, y que solo los pusilánimes o vulgares intentan eludirlo a cualquier precio» (*EMA*: 15); de manera que «la tristeza de hoy era el tributo que aseguraba la bonanza de los próximos meses» (*EMA*: 15).

Una vez que ha conocido a Martina, Matías es consciente de que el encuentro con la joven supone la alteración de «la lisura de sus hábitos» (*EMA*: 114); y, por ello, cuando regresa a su oficina, se sentirá «envuelto en las dulzuras del orden» (esto es, alejado de la turbiedad o de la inquietud que le proporciona el amor recién hallado) en cuanto se sienta ante su ordenador, ya olvidado del desasosiego amoroso. Y poco después, cuando recibe una llamada de Martina³⁵⁴ piensa (seguro de que quien llama es la muchacha) en «seguir tumbado en aquel margen seguro de la vida, desoyendo los cánticos y rehusando la invitación a los placeres, y también a los riesgos, de la contingencia y del futuro» (*EMA*: 115). Es decir, la novedad de una circunstancia en su vida, como el amor por una joven que apenas ha abandonado la adolescencia, es motivo no de un movimiento inmediato hacia el objeto amado, sino de cierta reacción apática. Aunque solo aparentemente, pues esa llamada significará el impulso esencial para que Moro inicie las visitas a la casa de doña Paula, obviamente con el único afán de ver a Martina y, muy secundariamente, conseguir datos sobre Joaquín Gayoso, amigo de su padre.

³⁵³ La cita referida por Bernal pertenece a *La Gaya Ciencia (La ciencia jovial*, en la edición consultada), aforismo 43 (Nietzsche, 2014: 370-371).

³⁵⁴ En realidad es la llamada de la muchacha con la noticia nuevos datos sobre Joaquín Gayoso lo que sitúa a Matías Moro definitivamente en el camino de su pasión amorosa y erótica por la joven, además de su aventura empresarial. Unido a este hecho, el contexto mental o moral de Matías Moro se desarrolla en relación con el concepto de héroe. La llamada de Martina lo expone, por una parte, a la posibilidad de no contestar el teléfono (temeroso de oír la voz de la muchacha); pero, superando ese miedo, piensa «como los héroes trágicos, cuál era su deber» (*EMA*: 115).

Por tanto, Matías Moro quedará sometido a la fuerza inexorable del sentimiento amoroso, por una parte, y, por otra, a la inercia que le transmite su vida de soltero, sin más desvelo que su trabajo en la consultoría jurídica. De las dos, es la primera la que de forma ineluctable va a dirigir la vida ulterior del hombre. La relación con el contexto de la casa de doña Paula, considerado sobre todo en virtud del amor contemplativo surgido hacia Martina, se desarrolla para Matías Moro en los inciertos límites de una realidad poco palpable, que escapa a todo orden o que, al menos, lo separa de su «realidad acogedora» (*EMA*: 53), es decir, la oficina y su vida personal y privada de soltero: «Y entonces Bernaltose y le sonríe, y le repite la pregunta, y Matías sale de la abstracción con un estremecimiento de alivio ante la realidad acogedora» (*EMA*: 52-53).

Esto es, Matías Moro se nos presenta, en el fondo, como un individuo tendente a mantener una comodidad vital o psíquica, lejos de cualquier perturbación (sin duda, en la que no intervenga el amor), bien por edad, por cansancio, por escepticismo o por descreimiento.

4.2.2.3. El pesimismo de Matías Moro frente a la idea de *elegido*.

El proyecto empresarial –en el que Moro confía en un principio como idea suprema y homenaje emocional a la comunidad de doña Paula y, sobre todo, a Martina– enseguida choca con su propio pesimismo; la permanencia en el nihilismo y la negatividad es incesante. El espíritu de Matías Moro intenta en todo momento situarse lejos de su iniciativa primera; la acción promovida por él mismo queda enajenada por su principio de negatividad y de rechazo (*EMA*: 297). Este desánimo pesimista se opone, no obstante, al optimismo sin fisuras de Pacheco (primer confidente de la idea de Moro), que encuentra en el proyecto una magnífica oportunidad. Detrás de esta visión desfavorable reside, en primer lugar, la conciencia de que su amor por Martina es imposible, y, en segundo lugar, el anhelo de *dorada mediocridad*:

Por un momento se quedaron los dos en silencio con los ojos fijos en lo alto, fas-

cinados por la ensoñación. Finalmente, Matías dio un suspiro de desencanto. (...) Pensó que quizá todavía llegara a tiempo de ir a la peluquería. Solo tenía que salir de casa y cruzar la calle, y era un placer cuando se sentaba en el sillón y le ponían el barbero y él inclinaba la cabeza y ofrecía el cogote desnudo e indefenso (*EMA*: 178).

En cuanto a Pacheco, paralelamente a la acción que protagoniza Matías Moro, es evidente la fe ciega en la teoría del *márketing* (en este sentido se opone al pesimismo innato de Moro, que encuentra dificultades e incertidumbres y dudas en cada paso que da). Esa fe progresa hasta el punto de permitir una nueva evolución a la empresa de cartonajes, impulsando así la negativa de Matías Moro a proseguir con proyectos empresariales alternativos. Pese a que reconocerá en última instancia que él no sirve para el *márketing* (*EMA*: 392), lo interesante de este personaje es su naturaleza constructiva y esperanzadora, enfocada siempre a la acción y a la proyección internacional (aunque si bien es cierto que sin la idea inicial de Matías Moro sus conocimientos teóricos de sobre técnicas modernas de publicidad y empresa no se hubieran puesto en funcionamiento). Pacheco vive la inauguración de la empresa (también los preámbulos) con un magnífico entusiasmo, arrebatado por las maravillas de sus ideas materializadas en el espectáculo de la fiesta de apertura:

Estaba eufórico. A él mismo le había desbordado el tamaño y el brillo de la fiesta, y ya había perdido la cuenta de las cintas y los carretes que llevaban gastados el cámara y el fotógrafo para dejar constancia de tanta maravilla (*EMA*: 292).

El *márketing* de Pacheco aparece también como una técnica fallida (por extensión, aporta una visión patéticamente cómica del propio Pacheco), pues da lugar a efectos no deseados (la aglomeración excesiva de todo tipo de gentes, la presencia de los críticos y del periodista degradante y escéptico, etc.) y a una percepción errónea del público que asiste (*EMA*: 306).

Los matices pesimistas de Matías Moro se contraponen antitéticamente a la visión optimista que sostiene Pacheco con respecto a la naturaleza potencial de la empresa. Pacheco defiende la idea posibilista de empresa basándose en sus conocimientos teóricos de *márketing*, exploración y explotación del mercado, etc., y sus concepciones se extienden hasta límites que Moro no alcanza o no comparte, y por ello, este interpone inmediatamente sus conclusiones (*EMA*: 178).

Lo significativo de la conversación de Moro y Pacheco (en el capítulo XI, «Un hombre entre un millón»), es que este último desarrolla el concepto mesiánico de hombre de empresa que, partiendo de la nada, llega hasta la creación de un emporio. Tal concepto lo dirige al propio Matías Moro, de tal forma que puede establecerse que Pacheco es el verdadero impulsor anímico de la cooperativa que se va a poner en marcha. Esta idea apunta, en realidad, a la autoestima³⁵⁵ de Matías Moro, que no cree en absoluto en sus posibilidades, pese a disponer de grandes ahorros con que afrontar el proyecto. Frente a ello, las expectativas de Matías se degradan aún más hasta convertirse en negación que, obviamente, afectan frontalmente a la idea que Pacheco ha instaurado sobre «el elegido» (179), el hombre señalado por el destino para llevar a cabo una idea. A todo lo cual Moro responde:

–No, todo esto es ridículo –dijo Matías, que empezaba a sentirse agotado por la tozudez de Pacheco, y por sus argumentos, tan insensatos como contundentes, y a los que poco o nada cabía oponer–. Además yo no tengo ni idea de cómo funciona una empresa (EMA: 182).

El racionalismo empresarial de Pacheco y su «idealismo práctico» se alían con un concepto esperanzador de la idea de Matías Moro, y en seguida muestra su adhesión apostólica, pese a que Moro retrocede a cada expectativa que lanza el primero:

–¡Yo puedo ser esa persona! –y había en su voz el mismo éxtasis que en sus ojos–. ¡Yo puedo ocuparme de poner todo en marcha! Ser tu mano derecha. Tu factótum.

–No, no, vamos a ver si nos entendemos –se apresuró a decir Matías, e hizo un círculo con las manos, como si abarcara el perímetro de un pequeño melón, para acotar así un territorio donde sus palabras no pudieran ser adulteradas–. Yo no voy a comprar la fábrica ni a meterme en líos de negocios. Lo de la cooperativa fue solo una idea absurda y ya está, olvidémoslo (EMA: 183).

³⁵⁵ En cuanto a su autoestima como hombre, la incertidumbre y la falta de confianza en sí mismo son constante. Por una parte, la creación de la empresa es el corolario principal de su cárcel de amor; es decir, la búsqueda de un motivo material como argumento de seducción. La fijación de Matías Moro es la aportación de una poderosa razón que desde el punto de vista femenino (al menos así lo cree él) resulte incontestable para aceptar el amor. Esta razón material se presenta como apuntalamiento del resto de cualidades masculinas, en las que tampoco cree firmemente: «Pensaba que ella no iba a enamorarse por lo que él era a simple vista, pero sí quizá por su modo íntimo e inefable de ser, o bien (si se atrevía a imponer la autoridad de una caricia obscena) por la mera aceptación de los hechos, que se justificarían por su propio y fatal acontecer» (EMA: 325).

Frente a toda la complejidad que Matías Moro encuentra en su proyecto (paradójicamente, pues la idea surge de modo espontáneo de él mismo) lo que lo conduce finalmente a sopesar la idea de nuevo –a instancias de Pacheco– es la evocación de Martina:

Pensó en Martina, y aunque no logró recordar bien su figura y su cara, su belleza se le representó más secreta y atrayente que nunca, porque estaba purificada y enaltecida por el olvido, y entonces pensó, ¿por qué no? El asunto parecía muy sencillo. (...) Era una inversión segura (*EMA*: 186).

A partir de aquí, todas sus negativas, su cerrazón inicial, sus expectativas derrotadas, su pesimismo, quedan abiertos a la realización de la idea primigenia. La imagen de Martina se proyecta, por tanto, como un único objetivo, dormido o arrinconado durante las semanas en que Moro dejó de visitar la casa de doña Paula (capítulos VIII al XI); pese a que la actualización del recuerdo de Martina lo sitúa otra vez en el desasosiego amoroso previo al cese de las visitas (*EMA*: 188).

Por lo tanto, el gran leitmotiv vital del personaje es la relación entre el orden, lo previsible, lo cotidiano, el automatismo de la realidad circundante, los terrenos ya hollados que conoce bien (incluso por la cercanía física a la que está acostumbrado, en el contexto de su barrio) y la novedad (la desautomatización y la acción incesante) que ha introducido, en primer lugar, el encuentro fortuito o fatídico con Martina y, después, el proyecto de cooperativa industrial, consecuencia de lo anterior.

4.2.2.4. Sueño y ensueño

Del mismo modo como le sucede a Gregorio Olías, Matías Moro es dado a ensoñaciones y a sueños que lo trasladan a la infancia³⁵⁶. La infancia representa un tiempo arcádi-

³⁵⁶ Véanse las reflexiones de Bachelard sobre la infancia (1997: 149-217). Acaso la tendencia a evadirse hacia esta primera etapa de la vida radique, como explica el filósofo francés, en la apetencia de una «existencia sin límites», pues su ensoñación «Es una ensoñación de expansión» (1997: 151). El espíritu de Matías Moro tiende, en efecto, a la expansión, en oposición a las vivencias constrictivas que le supone el amor.

co, regido por la felicidad, que dejará (*EMA*: 13) un poso de «nostalgia inconsolable»:

Soñó con una tarde infantil de verano donde él era milagrosamente feliz. Se trataba de un sueño sin argumento, sin apenas imágenes, y con un cántico triste de doncellas que llegaba como de ultratumba y subyugaba de tan dulce. Vio a sus padres jóvenes vestidos con prendas claras de verano que miraban risueños cómo él arrancaba puñaditos de hierba y los tiraba al aire como si fueran pájaros o monedas (*EMA*: 12).

Precisamente por ello, el despertar de tales procesos oníricos o de la imaginación lo sitúa abruptamente ante una realidad sórdida o demasiado común, o, simplemente, distorsiona la percepción temporal:

Creó que habían pasado solo unos minutos, pero al abrir los ojos vio mecerse en la pared los ramos de la acacia, entrando y saliendo del cuarterón de la ventana que todas las tardes durante unos minutos proyectaba allí el sol antes de ocultarse tras las casas de enfrente (*EMA*: 12).

El acto, cotidiano para él, de mirar desde el balcón impulsa a Matías Moro a evocar esa etapa primera como referencia insoslayable de lo arcádico y como material emocional o psíquico que suministra, en cierto modo, la identidad verdadera del ser. La infancia se vuelve presencia permanente en la conciencia y la memoria de Matías. Y, unida a la infancia, la figura del padre, en definitiva, es uno de los *leitmotiv* subyacentes y responsables de su aventura como «mágico aprendiz». El padre es el gran vínculo con su infancia, y el amigo del padre, Joaquín Gayoso, es la causa primordial de su encuentro con Martina al final de la noche de insomnio. Encontraríamos aquí una cierta justificación estructural a la crítica que se hizo en su momento a la novela en cuanto a la dilución de este hilo argumental, que no llega a tomar cuerpo ni desarrollo (Senabre, 1999; Bach, 1999: 4) posterior. De tal forma, esa primera edad se impone como una presencia mental recurrente y con vida propia:

Hoy la memoria se le extravía enseguida hacia la infancia. Se ve en una hermosa tarde inmensa de verano corriendo por el campo, acompañado y festejado por un perro pequeño que ladra de puro gozo de vivir. Llevan años corriendo incansables por la memoria, y no parece que vayan nunca a detenerse (*EMA*: 16).

Otra de las instancias de la identidad narrativa de Matías Moro está conformada mediante un tipo distinto –aunque concomitante– de construcción imaginativa: la elaboración consciente de una historia fantaseada, que utiliza como estimulación al sueño. En ella, Matías inventa (con mínimas variantes) un héroe³⁵⁷, un fugitivo, cuyas referencias más inmediatas son los modelos cinematográficos del cine hollywoodiense; las imágenes, como las de la infancia, son iterativas, casi obsesivas, pues se alargan en el tiempo y su origen se vuelve casi incalculable:

Huía por montes agrestes oyendo a lo lejos una chusma de hombres armados y de perros, a veces el tableteo de un helicóptero, se escondía en cuevas y espesuras, cazaba y pescaba para comer, encendía de noche una hoguera y, viendo las llamas y arrullado por la crepitación, se dormía tanto en la invención como en la realidad. Llevaba imaginándose esta historia desde hacía más de treinta años, desde que vio una película de la que ya nada recordaba salvo aquella persecución que él seguía protagonizando casi todas las noches (*EMA*: 17).

Junto a esta estrategia para la consecución del sueño, Matías practica otro juego, que posee evidentes conexiones con el lenguaje iniciático (recordemos que también para Gregorio Olías el verbo contiene en sí un poder mágico que se actualiza, por ejemplo, con la invención de neologismos) y cuya realización revierte imaginativamente en una variante del héroe cinematográfico: la inversión silábica de las palabras y la capacidad de conectar mundos distintos; y así:

Trataba de convocar el sueño hablando con las sílabas al revés (decía, por ejemplo

³⁵⁷ Las proyecciones mentales del mágico aprendiz transforman a su medida la realidad (es decir, la fantasean, siguiendo el modelo heroico) como único modo de acceder plenamente a ella y, por extensión, a Martina, y a lo que representa. Un ejemplo de ello aparece en el momento en el que Moro contempla a Martina a través de la mampara de cristal, lo que le provoca el recuerdo de ciertas escenas arquetípicas del cine hollywoodiense: «La silueta descompuesta en figuras geométricas por los vidrios translúcidos. Oía el tecleo indeciso del ordenador, imaginaba su perfil iluminado por la irradiación de la pantalla, sus manos inmaduras manejando las cosas como si fuesen útiles escolares, las rodillas juntas, aplicaditas, celadoras del orden, abandonada toda esperanza cuantos traspaséis estos umbrales, porque allí comenzaba el territorio inexplorado, virgen, los tambores enloquecidos, las hienas, los leopardos acechando de lejos las lámparas nocturnas. ¿Sería ella consciente de que él esperaba una señal para matar la hoguera, avanzar por el claro de luna, entrar en la tienda y pronunciar unas palabras sucias y sinceras de amor?» (*EMA*: 323-324). La instauración del concepto heroico parte inicialmente de la figura de Joaquín Gayoso, por su incidencia emocional en la vida de Moro. Aunque el padre es recordado de forma realista a partir de las características propias del obrero que era (siempre activo, tosco en las formas, etc.), Joaquín Gayoso es evocado, en última instancia, de forma idealizada: «Y era como si se hubiese condensado en Joaquín Gayoso la cifra de los tiempos heroicos, de los altos ideales y de la inagotable e invicta juventud» (*EMA*: 73).

«lobaca» por «caballo»), una manía inofensiva, un juego infantil que se había prolongado en la madurez y en el que había alcanzado una gran competencia, tanta que a veces se hacía la ilusión de manejar con soltura una lengua intrincada. Había noches en que se imaginaba que habían llegado unos extraterrestres y que solo él, por arcanos estudios filológicos, conseguía entenderse con ellos, hacía de intérprete en la televisión ante una audiencia atónita y mundial (*EMA*: 17).

Pero, ya en su estado plenamente amoroso, Matías Moro es asaltado por otras ensoñaciones que lo trasladan a procesos de la actualidad. Si generalmente las ensoñaciones se vinculan con instancias del pasado del individuo, en este caso la ensoñación elabora aspectos del *deseo* de Matías Moro, pertenecientes al futuro. Más aún, la imagen de la mujer amada activa con su fuerza inspiradora la voluntad del hombre (que duda y desconfía en todo momento de la viabilidad de su proyecto) en el sentido más práctico e inmediato y reconfigura y hace encajar decididamente las piezas de la realidad:

Entonces sintió un soplo inspirador que parecía venir de muy lejos, pero no del pasado, no del recuerdo de alguna vivencia que no llegó apenas a existir, y ni siquiera del olvido, sino del futuro, de todo aquello que la esperanza le tenía prometido y que ahora le enviaba un débil mensaje de socorro. Entonces volvió a hacer las cuentas, velozmente, con un solo golpe de pensamiento, y esta vez le salieron a la primera. Y por una vez en la vida se sintió seguro y audaz (*EMA*: 209).

Es evidente que Matías Moro establece con la realidad –mediante estas ensoñaciones– una relación en parte condicionada por el cine de Hollywood (tal y como sucede a Gregorio Olías); por tanto es una relación idealizada, materializada en los arquetipos del héroe (en sus múltiples variantes) y en la figura femenina (débil, indefensa, torpe y tópica) que lo acompaña. La aparición de estos modelos cinematográficos sustituye instancias y aspectos incompletos de su alma como individuo. Y, en este sentido, alimentan la misma visión que adopta con respeto al jefe Castro; es decir, el poder de seducción que él, Matías Moro, cree no poseer. Pero, al mismo tiempo, lo alejan de la realidad y lo sitúan en una esfera de ausencia de compromiso, que es el ámbito en el cual quisiera desarrollar su vida. Por ello, el hallazgo del amor lo obliga permanentemente a violar sus lazos íntimos con la dorada mediocridad, pese a que él mismo llega a representar, para la comunidad de doña Paula, para sus compañeros de trabajo y para Martina, cierto nivel arquetípico de «elegido». De tal forma, el héroe se manifiesta en ambientes exóticos y peligrosos, en la

expectativa de salvar a la dama en peligro:

Concentrándose en las máquinas, cuyo retumbo monocorde se confundía con los tambores de guerra de alguna película africana, el héroe vestido de cazador colonial y con un rifle al hombro y ella tan frágil, tan atildada, tan bella, tan fuera de lugar en aquel mundo ilimitado y lleno de amenazas, los mosquitos, los cocodrilos, las arenas movedizas, las hienas, las serpientes, las tribus salvajes cuyos tambores colmaban la noche, los leopardos rondando las tiendas de campaña, el reflejo del río en la noche alumbrada por el claror atónico de la luna (*EMA*: 323-324).

4.2.2.5. Simbolismo y anticipación de acontecimientos.

Además, la voz narradora va deslizándose, a modo de signos anticipatorios (los cuales deben relacionarse con los conceptos de *destino* y *casualidad* que afectan a otros personajes de Landero; también a Matías Moro.), una serie de elementos que indudablemente van a tener relación, plena o connotativa, con el acontecimiento que señala la directriz de la vida de Matías Moro: el *drama* del filicidio, que posteriormente dará lugar al amor o atracción por Martina y a la aventura de la creación de la empresa y al afán por proporcionar a la familia de la muchacha y a su entorno una salida laboral y social más digna. Tales indicios están suministrados, en primera instancia, por motivos y matices ambientales del hogar de Matías: «En la televisión había ahora un programa infantil [...], y de la honda penumbra del pasillo llegaba la sugestión de un silencio inquietante, como si se acabase de pronunciar en él una amenaza o un augurio» (*EMA*: 12).

Aproximadamente en el mismo sentido anticipatorio, la voz narrativa expresa una instancia de Matías Moro cuando este ya se ha retirado del balcón y se ha acomodado para ver una película de terror y tomar un whisky:

Con la sensación extenuante de que algo terrible o maravilloso, una idea o un recuerdo, iba a revelarse de un momento a otro. Tenía la impresión de que acababa de perderle el hilo a un pensamiento fundamental para su futuro inmediato (*EMA*: 16).

Diversos matices que tienen lugar la noche de insomnio, en la que Matías Moro pone en marcha todos estos trucos para el reclamo del sueño, sirven de igual manera a la anticipación narrativa de los acontecimientos. Tal es el caso de las voces juveniles que escucha entre el sueño y la vigilia: «Son voces juveniles y alegres, que se demoran en la acera y luego se pierden sin prisas hacia las lejanas promesas de la noche» (*EMA*: 17).

Estas voces no son otras que las de la juventud que acostumbra a divertirse en el entorno del bar que visita Matías Moro huyendo del insomnio; juventud que esa noche no comparecerá y que dará lugar a cierta preocupación comercial en el regente del establecimiento. Unido a este hecho, el insomnio posee en sí mismo un sentido de alerta espiritual o intuitiva, que el mismo Matías Moro acusa al constatar «el fantasma de una revelación que tan pronto parece terrible como maravillosa» (*EMA*: 18).

Abundando en este contenido estructuralmente premonitorio, la voz narrativa nos vuelve a presentar a un individuo psíquicamente sometido al vaivén de sus propias percepciones subjetivas y a la expectativa de hechos futuros inconcretos, únicamente intuidos. Así, mientras hojea unos catálogos de agencias de viajes:

Sentado en el sillón, se quedó con la vista malograda en el aire y las manos en las rodillas, como si aguardase un tren que aún tardaría mucho en llegar. Pensó que solo un cataclismo podría liberarlo de aquel estado de postración o de idiotez (*EMA*: 18).

De otra parte, el simbolismo narrativo queda expuesto asimismo en el itinerario que sigue Matías Moro hasta el bar que servirá de preludeo al segundo trayecto que lo llevará finalmente hasta la casa de doña Paula y Martina. En el primero, Matías evita cruzar por los lugares ocupados a esas horas por la juventud que festeja el fin de semana (*EMA*: 19). Y, en este sentido, es notorio que, pese a evitar físicamente y huir del encuentro con la juventud, el mágico aprendiz termine enamorándose precisamente, y esa misma noche, de una mujer treinta años más joven que él.

Mucho más adelante, a punto de iniciarse la actividad de la fábrica, el nivel simbólico de los acontecimientos se pone en marcha esta vez con la pasajera tormenta de verano que rompe cuando Moro inspecciona la fábrica acompañado de Ortega. El efecto es más bien cinematográfico, pero eso no impide atribuirle, al menos, dos posibles significados: el proyecto que surge súbitamente en el protagonista constituye, también,

una *tormenta* en su vida, una ruptura del orden, un nuevo ciclo; el fenómeno atmosférico ilustraría, entonces, el cambio de rumbo en la vida del oficinista:

Un frente de nubes plomizas se acercaba hacia aquí, y según avanzaba se veía la sombra extendiéndose por el suelo como en un brusco atardecer. Quizá esta noche hubiese tormenta y él podría dejar el balcón entornado y oír la lluvia desde la cama, pensó con ilusión. La vida de pronto le pareció intolerablemente hermosa. Qué fácil es todo esto, se dijo, y en ese punto se oyó un rumor dentro de la nave (*EMA*: 158).

Pero, en segundo lugar, la tormenta constituye un preaviso del fracaso a que dará lugar el proyecto, si se trascienden las sensaciones del propio Matías Moro con respecto a la lluvia:

En la uralita se oyeron las primeras gotas de lluvia. La tarde se había puesto tan nublada que apenas se distinguía en el techo un resto harinoso de luz. Matías pensó que había algo en su cuerpo que repudiaba la lluvia con el mismo anhelo que su espíritu la ansiaba³⁵⁸ (*EMA*: 163).

4.2.2.6. El espejo y el yo.

Del mismo modo como sucede en *JET*, el espejo, o cualquier superficie comparable, adopta una función que contribuye a suministrar matices sobre la identidad del individuo, a su valoración y a su contraste con respecto a la idea que de sí se tiene, más aún cuando lo que se está valorando es un *yo* en disonancia con el entorno, o un *yo* incompleto, en medio de las líneas fronterizas de la realidad y el deseo. En este sentido, los escaparates y espejos devuelven a Moro una extraña imagen «un tanto desestructurada de

³⁵⁸ El simbolismo del fenómeno natural, no obstante, parece invertirse a raíz de las sensaciones de Matías Moro, que empieza a sentirse protegido precisamente por la nave de la fábrica: «Matías iba a explicar que él no era un profesional del sector (...), pero en ese momento un relámpago iluminó violentamente los caballetes con sus filas de palomas mustias, retumbó acto seguido el trueno y, tras unos segundos de irresolución, ya solo se oyó el fragor de la lluvia en el techo. Matías sintió el placer del refugio seguro en un medio hostil. Había allí una calidez profundamente acogedora, como de cueva o de desván» (*EMA*: 162).

huesos y carne, el pelo ya caedizo y con entradas» (EMA: 15), relacionada con la percepción subjetiva del paso del tiempo; percepción que muy probablemente deba relacionarse con su soltería: «¿Sería posible que ese fuese él?, se preguntaba incrédulo, y no acababa de entender cómo había llegado a tener esa edad y esa facha» (EMA: 16).

Como contrapartida, algunas líneas más adelante su actitud ante el espejo se torna diferente: «Se refrescó la cara y se sonrió animosamente, casi seductoramente, en el espejo» (EMA: 16). La imagen de ahora se corresponde con un intento del personaje de desprenderse de aquellas otras elaboraciones que lo han llevado a la infancia de forma nostálgica, mediante el sueño, el ensueño o la memoria de la tarde en que se ha asomado al balcón.

Efectivamente, la imagen de sí mismo fluctúa (ya se ha comentado que del mismo modo que en Gregorio Olías) al mirarse al espejo. Si en su casa intenta un gesto de seducción, en el bar la imagen de sí mismo vuelve a depauperarse: «Saludó con un dedo y, antes de salir, pasó por el baño, y mientras orinaba miró en un espejo roñoso su expresión bobalicona de ausencia, suspensa en su propio acontecer como queda el campo después de un aguacero» (EMA: 21).

Y, finalmente, la imagen de sí mismo percibida en el «espejo roñoso» resulta, de nuevo, vinculada a la infancia, a modo de imagen primordial que proporciona la única verdad de sí mismo:

Creyó detectar rasgos ajenos en su cara, rasgos sobrevivientes a otra edad o a una vida anterior, y de pronto recordó que eso mismo le pasaba cuando era niño y temía haberse vuelto loco sin saberlo. Se echó un poco atrás para mirarse mejor en el espejo, deslumbrado por la nitidez de la evocación (EMA: 21).

4.2.2.7. Espejo y disfraz.

Una modulación matizadamente distinta en lo referente a la imagen que de sí mismo percibe el mágico aprendiz tiene lugar en casa de doña Josefina.

La invitación de la cantante retirada (una invitación enigmática, fiel a su condición de pitonisa) provoca una elucubración en Matías Moro en cierto modo distorsionada sobre la razón verdadera de tal iniciativa. Subyace a todo esto cierta fantasía erótica o emocional de hombre, que inmediatamente elabora una idea de Martina a su medida (una idea que, de ser real, lo desvincularía de lazos amorosos con respecto a la muchacha y lo situaría en un espacio de libertad personal, amorosa y sexual, lejos de la imagen cándida que desde el inicio de su encuentro ha proyectado la joven):

Quizá fuesen enredos románticos de miss Josefina, puro celestineo altruista que solo buscaba la travesura y el halago, pero también era posible que las dos mujeres, viéndolo aturdido e indeciso, hubieran resuelto enviarle al fin una señal, para animarlo a actuar sin temor. La idea de una Martina avisada y consentidora, y en cierto modo perversa, lo excitaba y al mismo tiempo lo sumía en el oprobio (*EMA*: 347).

Esta invitación es el prelude del instante definitivo en que Matías Moro va a situarse ante la oportunidad de concluir expeditiva y taxativamente su laberinto de amor. Oportunidad que, indudablemente, va a desaprovechar por la influencia de los valores asentados en lo más interior de su conciencia: edad, diferencia intergeneracional, baja autoestima material, aferramiento irrenunciable a la vida conocida, automatizada, y a su libertad personal.

En este sentido, parece que el motivo del disfraz³⁵⁹ que instaura miss Josefina adquiere un significado añadido: disfraz como ocultamiento de la verdad pero, al mismo tiempo, como manifestación de lo inconsciente o del verdadero *deseo*, si bien este motivo solo adquiere desarrollo durante la celebración y no parece ir más allá, a no ser que se entienda como un elemento extensible al alma de Matías Moro, disfrazada –si se quiere– de

³⁵⁹ En este sentido es interesante el estudio de Geneviève Allard y Pierre Lefort (1988), aplicable a este pasaje narrativo, pero también a la transformación de Gregorio Olías. Allard y Lefort explican que la máscara adquiere culturalmente varios significados: «a) Constituye una falsa cara para darse un aspecto diferente, o bien para disfrazarse; con una máscara de tela se oculta una parte del rostro» (...). «b) La máscara representa con frecuencia el aspecto real de un rostro humano, o bien su aspecto anormal cuando la causa de su anomalía es un estado patológico», «En cambio, “disfrazarse” equivale a transformarse de una manera insólita» (...). «El disfraz es una imitación, y por tanto adopción de una apariencia definida o engañosa. En el hombre se trata, pues, de metamorfosis» (Allard, 1988: 9, 10, 11). Más adelante, al tratar el efecto de metamorfosis que impone la máscara, los antropólogos indican que «Como lo ha escrito Jean Pierre Vernan, llevar una máscara es dejar de ser uno mismo y encarnar, durante el tiempo de la mascarada, la Potencia del Más Allá que se ha apoderado de nosotros», de forma que «Aparece así una metamorfosis, es decir, por antonomasia una transformación, un cambio de una forma en otra. La máscara convertida en instrumento de posesión envuelve al hombre que la porta, lo aísla y aprisiona (Allard y Lefort, 1988: 54).

una razón de ser ante la comunidad que no se corresponde esencialmente con su verdadera dirección interior.

El espejo³⁶⁰, como en otros casos (recuérdese especialmente la función en *JET*) simboliza la conciencia de sí mismo, la imagen proyectada hacia el mundo y la toma de conciencia de la propia imagen. También, el desdoblamiento³⁶¹ a que toda conciencia puede someterse alguna vez³⁶². Aquí, la imagen es doble porque Matías concita la suya propia con la del objeto de su amor, y ambos se constituyen en una unidad que adquiere la naturaleza de *irrealidad*, porque por detrás de la imagen visible subyace la invisible, esto es, la posible y deseable aunque difícilmente real de la figura del hombre y de la mujer formando un solo núcleo de amor. Lo extraño procede de la unión de dos instancias (dos seres) no reconciliables (por edad, etc.) que el espejo azarosamente (o fatalmente) ha unido. Y, al mismo tiempo, lo extraño produce –no obstante– «criaturas dichosas de un mundo apenas entrevisto» (*EMA*: 359) porque, en realidad, acaso sea esa unión azarosa o fatal el emblema de la felicidad a que se niega Matías Moro. Tras esta unidad virtual (el espejo), está el juicio pesimista –siempre presente– del hombre: esa misma unidad es (sería) tam-

³⁶⁰ Umberto Eco (1988: 12) indica que el espejo es «un fenómeno-umbral, que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico». Además, sostiene que «Los espejos en *abime* de los barberos desempeñan una función intrusiva. La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes» (Eco, 1988: 19). Para Eco, los espejos son prótesis y canales: «Como prótesis, los espejos son canales. Un canal es todo *medio* material que permite el paso de información (entendida aquí en sentido físico, como paso de estímulos-señales computables cuantitativamente)» (1988: 19). Más adelante, en lo que atañe al valor literario de los espejos, expone: «Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular se absolutamente singular, en el umbral de la percepción y significación» (Eco, 1988: 21). Por su parte Chevalier (*apud* 2007: 474-477) expone que el espejo refleja «La verdad, la sinceridad del corazón y de la conciencia» (*apud* 2007: 474); además, «El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla» (*apud* Chevalier, 2007: 477).

³⁶¹ El motivo del *desdoblamiento* está conectado estructuralmente a los últimos instantes del capítulo anterior, en los que Moro debe vencer –tras una noche alcohólica la tentación de quedarse en casa y renunciar a los deberes diarios afectado por un escepticismo y descreimiento y falta de energía vital provocados por la desviación de su *vida sosegada*, «pero sobre todo del amor»: Se apretaba el nudo de la corbata, agarraba el maletín, se santiguaba, y al salir a la calle tenía la sensación de que su doble conyugal se quedaba dentro, remoloneando en la cama, y entonces se sentía identificado con él y se llenaba de lástima por el otro, por el fantasma cuyos pasos apresurados ya se perdían escaleras abajo (*EMA*: 342).

³⁶² De hecho, Matías Moro contempla la instancia real (el hombre incapaz de dar una resolución apropiada a su amor) y la instancia posible: el hombre de mundo representado por la imagen del disfraz de marinero. Las imágenes del mar (ya se comentaron las posibilidades anagramáticas del nombre de *Martina*) constituyen un motivo recurrente también en el personaje de Gregorio Olías (recuérdese la ilustración de su libro *Versos completos de la vida artística*), debido a la sugerencia de *aventura* y *conocimiento* implícitas connotativamente en los motivos marinos.

bién una posible amenaza –se nos dice– de la propia vida, de lo sempiternamente prometido y postergado para Matías Moro, de la vida en su función plena.

De otra parte, la imagen especular devuelve el tópico del hombre enamorado, vi- viendo a contrapelo de las circunstancias, del hombre «ridículo, adorable y vagamente he- roico» (*EMA*: 359), adjetivos que resumen certeramente la gesta emprendida por Moro y simultáneamente su espíritu romántico (en el fondo), muy comparable al de Gregorio de *Juegos*. De todo ello, no obstante, Moro parece sentirse desvinculado al mostrar la capacidad (ciertamente *objetiva*) de contemplar a *tres* en el espejo:

Matías se vio joven y atractivo, e incluso esbelto con aquella prenda que le ceñía la figura casi hasta las rodillas, y en su rostro había una expresión invicta que parecía ema- narle de un fondo oscuro de conocimiento, de ironía, de experiencia. Y allí, a su lado, esta- ba ella, con el vestido corto y liviano, la pamelita, las zapatillas deportivas. Durante un rato los dos se quedaron embelesados mirando a aquella pareja tan extraña, tan admirablemente irreal, criaturas dichosas de un mundo apenas entrevisto. Pero también amenazantes, por- que de ellas trascendía la sugerencia de lo que podía ser la vida si alguien tuviera el coraje de exigir al punto el cumplimiento de las promesas siempre postergadas. Tuvo la certeza de que ella estaba viéndolo tal como él se veía a sí mismo, ridículo, adorable y vagamente he- roico. Quizá la expresión de su cara era el fruto tardío de muchos años de soledad y renun- cia. ¿Por qué no?, se dijo. Parecía que eran tres, y que él y Martina contemplaban al otro, al marinero. inmóvil en la proa, absorto en el oscuro mar irredimible (*EMA*: 359).

El instante especular se prolonga como una imagen del *deseo* (no sexual, sino vi- tal), pues representa la quintaesencia de la aspiración de Matías Moro: la de una imagen exenta de todo compromiso, una mujer y un hombre considerados en sí mismos, ajenos al contexto de *vida sosegada* en el que se sitúa el acontecer diario (matrimonio, vida con- yugal, etc.). De tal modo:

Ellos siguieron unos segundos mirándose en el espejo, inmóviles, cautivos en la intensidad mágica del instante. ¿Por qué no?, volvió a decirse cuando se quedó solo y es- cuchó la débil quejumbre de un bolero. El alcohol le había dejado ahora una sensación agradable de ingravidez y de inocencia, y todo cuanto ocurría le parecía una ilusión al fon- do del espejo, y más cuando enseguida se reunieron todos en el saloncito y pudo ver los disfraces de miss Josefina y de Bernal (*EMA*: 360).

4.2.2.8. El icono del ciervo acosado.

La imagen del ciervo acosado por una jauría de perros (del pintor flamenco Paul de Vos) se propone como un icono que simboliza las propias circunstancias en que se desenvuelve Matías Moro, es decir de todo aquello que lo aleja de su dorada mediocridad.

No obstante, el simbolismo del ciervo es múltiple: temor, concupiscencia, timidez, atrevimiento, temperamento melancólico (gusto por la soledad), prudencia o ardor sexual, prontitud en la acción (*apud* Chevalier: 2007). Algo de todo ello reside en el espíritu de Matías Moro, particularmente en lo referente al gusto por la soledad, marca muy definida de su personalidad y que lo vincula en cierta medida al tópico del *aurea mediocritas*. Aunque también el animal es símbolo, simplemente, de la indefensión o la falta de recursos con respecto a la realidad, al menos hasta cierto punto en el caso de Moro.

De tal modo, la primera vez que Matías evoca esta imagen es, no obstante, a partir de una circunstancia ajena, el momento en que aparece el juez en la casa de doña Paula: «Acosado por periodistas y fotógrafos, a Matías le recuerda de pronto el cuadro de la caza del ciervo con jauría que tenían en casa cuando él era niño» (*EMA*: 29), situación acaso también perteneciente al mismo orden premonitorio que los elementos comentados más arriba.

La imagen se repetirá en otras instancias de la vida de Matías Moro, por ejemplo en uno de los recuerdos de su padre; y en este caso es interesante el sintagma «desesperación estética» que infunde a la pintura un potencial psíquico interesante, lo que justificaría la carga simbólico-iterativa que posee la escena cinegética en el imaginario familiar (incluso) de Moro:

A veces su padre se asomaba a la ventana y se quedaba mirando largamente aquel pulular insomne de luces con la misma expresión insondable con que a veces observaba el cuadro de la caza del ciervo con jauría que un día compró la madre (...) sin consultar con nadie ni dar después explicaciones, de improviso, en lo que parecía un acto de desesperación estética cuyo móvil Matías no llegó a comprender nunca (*EMA*: 72-73).

La siguiente alusión tiene lugar en otro recuerdo de su padre en la clínica en la que

va a morir y mientras porfía con su mujer y otra enfermera:

Y a Matías se le vino de repente a la memoria el cuadro de la caza del ciervo con jauría, porque hubo un momento en que el padre logró zafarse de ellas e inició un lento y loco y laborioso avance hacia su objetivo, perseguido de cerca por las dos mujeres (*EMA*: 87).

Después, mientras transcurren las visitas a al portal de la comunidad de doña Paula: «(...) y uno le tiraba de la manga, otro lo cogía del brazo, otro le chistaba (...) Y aquellas asechanzas y hostigamientos le recordaban a veces el cuadro de la caza del ciervo con jauría» (*EMA*: 146).

La imagen del ciervo con jauría queda fosilizada o solidificada como un estigma de su conciencia; vuelve a aparecer en un paseo durante el que Matías Moro observa el interior de un escaparate:

Rápidamente, examinaba la oscuridad en busca de los objetos que habían quedado allí atrapados. (...) Encontraba primero a los más nuevos (...), y luego a los de siempre (el cuadro de la caza del ciervo con jauría, la habitación de la clínica donde su padre seguía agonizando (*EMA*: 149).

Y, también, en la revisión sumaria de su vida cuando, hacia el final de la novela, aparece Castro:

Matías oyó entonces ladrar muy cerca a los perros que lo perseguían por la noche desde hacía ya más de treinta años. (...) Intentó una vez más recordar su pasado, (...) pero solo logró acordarse del gato amarillo, del cuadro de la caza del ciervo con jauría (...) (*EMA*: 403).

El ciervo perseguido, por tanto, es un icono que señala a Matías Moro como hombre interferido por un mundo que, en el fondo, le es hostil, y que lo aleja de la tranquilidad que ha buscado durante toda su vida. Esta imagen lo afecta a él directamente, pero también afecta a otras instancias en las que se encuentra implicado como testigo: el caso del juez o el caso de su propio padre. Y todo ello en virtud del carácter cultural que posee el icono, tanto en lo pictórico como en lo estrictamente simbólico, según se ha indicado antes.

4.2.2.9. Destino y azar.

En realidad, el encuentro de Matías Moro con la joven Martina, y con los acontecimientos y decisiones ulteriores, se origina en la decisión de permanecer en el bar mientras se fuma un cigarrillo, con lo que volvemos a la idea de que la narración, o, mejor aún, las vidas de los seres humanos, se sitúan en la sutil frontera espiritual del azar y del destino. Pese a la relativa relevancia narrativa de la figura del padre y de su amigo Joaquín Gayoso, lo cierto es que, estructuralmente, puede aducirse que la razón del encuentro de Matías con la joven Martina radica en la afección que siente Matías Moro por la memoria de su padre y, sobre todo, por la de Gayoso, cuyo nombre entreoído en el portal donde se ha cometido el crimen lo estimula para indagar su probable existencia, pues lo cree aún vivo, pese a que después todo resulte ser una quimera. Los comentarios sobre la figura de Gayoso a partir de los datos que va suministrando el padre desde la cárcel, se tornan cotidianos y empiezan a configurar la base de los temas de conversación de la tertulia entre doña Paula, Josefina y la señora Andrea (*EMA*: 116); esto es, Gayoso, unido a la idea heroica, constituye el leitmotiv principal del *fatum* de Matías Moro.

Frente a todo ello, la posibilidad de marcharse y evadir la situación siempre es inmediatamente considerada por Matías; aunque también, como compensación, una instancia superior lo mantiene arraigado al lugar que ha elegido para pasar el tiempo, de tal forma que parece que todo contribuye a la realización de unos hechos previamente trazados, pese a que su voluntad fuera en un principio distraerse del insomnio:

Matías por su parte bebía, fumaba, enredaba con el llavero, oía los ladridos de los perros que lo perseguían desde hacía más de treinta años, y a veces jugaba a hablar mentalmente con las sílabas al revés. Varias veces estuvo a punto de pagar y dar por concluida aquella noche absurda. Pero una hora y media después había pedido el tercer whisky y aún permanecía allí, engolfado en la molición y sin pensar en nada, y con la mente desorbitada en el vacío, como un gran bostezo existencial. Y allí vino a encontrarlo la noticia del drama (*EMA*: 20-21).

Sea como fuere, la idea de destino o de predestinación (el *fatum* clásico) es puesta de manifiesto –en el sentido más esotérico– por miss Josefina, claro está que por su condición de pitonisa o de mujer profundamente intuitiva (y, al mismo tiempo, caricaturizada por la voz narrativa), lo que dará lugar a comentarios oraculares dedicados a Matías Moro, además de expresar abiertamente en determinado momento la naturaleza predestinada de la presencia del hombre en aquella casa (*EMA*: 93).

El concepto de destino vuelve a aparecer en el capítulo «El reino secreto». La voz narrativa declara y confirma el carácter lineal de la vida de Matías Moro, una vida sin «episodios excepcionales» (*EMA*: 114). Pese a que el destino sea, según la concepción de Matías Moro, algo instaurado e irreversible, la frontera con el azar no parece, no obstante, estar muy definida: «Él mismo lo había decidido así. Porque uno no puede escapar a su destino, pensaba, pero sí crear circunstancias propicias o adversas a las veleidades del azar y calibrar por tanto el grado de incertidumbre que mejor le convenga» (*EMA*: 114); en este sentido, el conocimiento de Martina y la pasión despertada por ella, lo hacen dudar de los límites entre destino y azar:

Porque uno no puede escapar a su destino, pensaba, pero sí crear circunstancias propicias o adversas a las veleidades del azar y calibrar por tanto el grado de incertidumbre que mejor le convenga. Ahora, sin embargo, se había visto envuelto en vicisitudes que no sabía si atribuir a la fatalidad o a su propio albedrío (*EMA*: 114).

El concepto destino vuelve a aparecer en la conversación que mantienen Matías Moro y la joven sin la presencia –por primera vez– de doña Paula o miss Josefina. En esa conversación (*EMA*: 123-133), además de actualizar las predicciones que de miss Josefina ha recibido cada uno de ellos, Matías Moro asevera que todavía espera a esa mujer que la pitonisa ha pronosticado para él:

–¿Lo dices en serio? ¿Tú crees en el destino?

–No sé, hay cosas que ocurren por el destino y otras que no. Por ejemplo, si no fuese por el destino no estaríamos ahora aquí hablando del destino (*EMA*: 124).

Tanto Martina como Matías Moro, por consiguiente, están imbuidos de una idea de destino como estricto regidor de las vidas humanas³⁶³. A este respecto, la fábula de la rana

³⁶³ Más adelante, la voz narrativa se focalizará en los gestos de Martina para hacernos ver que, efectivamen-

(Samaniego) que muere atropellada por un carro (*EMA*: 125), que cuenta Martina, ilustra perfectamente la situación de Matías. Se trata de la fábula titulada *Las dos ranas*, pero la versión a que se refiere Martina parece ser distinta, puesto que ella habla de «la rana que al cambiar de charca la atropella un carro». Por el contrario, en la fábula de Samaniego hay dos ranas, la del camino y la del estanque; esta última es quien aconseja a la primera para que cambie de lugar, lleno de peligros. Tampoco el sentido que expone la joven es el mismo que el que contiene la fábula. La moraleja de Samaniego intenta explicar la terquedad que afecta al ser humano cuando se trata de recibir ciertos consejos. La rana que vive en el camino muere aplastada precisamente por hacer oídos sordos a las recomendaciones que le hace su vecina, la rana del estanque. No obstante, la versión de la fábula citada más abajo contiene los términos *destino* y *diablo*, si bien no según en el sentido aducido por Martina, o por su padre, para quien «es el diablo del destino el que anda detrás de todo esto»³⁶⁴ (*EMA*: 126).

Para Martina, la moraleja defiende la inmovilidad y el apego a una situación o a un lugar, siempre y cuando tales circunstancias colmen las necesidades de un ser humano. Implícitamente, la narración de Martina señala el caso de Matías, que está a punto de abandonar su situación de comodidad para afrontar otra muy distinta que implica un compromiso social y de ayuda al prójimo, partiendo de que el origen de todo ello radica en el amor por la joven muchacha.

El concepto de *destino* (fuerza que, según la joven Martina, es la que ha provocado el filicidio, el encuentro definitivo y trágico entre padre e hijo, «unidos por un mismo destino» (*EMA*: 127).) se une al de desorden; recordemos que el padre de Martina es un hombre férreamente apegado al orden y al control y supervisión exhaustiva de todo lo material:

En las escuelas están haciendo sacrificios humanos a los dioses, recuerdo que repitió dos o tres veces. Y esa es la historia. Y no sé por qué la noche aquella de la desgracia me acordé de la fábula y me pareció que mi hermano era la rana y mi padre el carretero y que sus vidas se habían cruzado para que el destino de los dos pudiera cumplirse. Era como si el destino se hubiera burlado de mi padre. Y también me acuerdo

te, ella es la muchacha predestinada por miss Josefina como el amor de Matías Moro: «Martina hablaba bajito y con su voz grave y cálida, y a veces hacía una pausa y se mordía las uñas para orientarse en la historia y ayudarse a encontrar las palabras precisas» (*EMA*: 126).

³⁶⁴ La versión referida por nosotros es la que recoge la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.-cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12071629999167339865735/p0000001.htm?marca=Las#70>.

mucho de aquello que dijo de que todo lo que pasa en el mundo está incluido en la fábula de la rana (*EMA*: 127).

La fábula de la rana causa una fuerte impresión en el padre de Martina, de tal modo que llega a formular que «todo lo que pasa en el mundo está incluido en la fábula de la rana» (*EMA*: 127). La idea que prevalece, por lo tanto, es la de que un pensamiento sencillo (fábula, moraleja) encierra todo un concepto de mundo aplicable a cualquier ser humano:

Si la casualidad une el destino de la rana al del carretero, entonces es lógico y justo suponer que el destino del carretero estará también unido a otro, y ese otro a otro, y así siempre hasta que todas las pobres criaturas del mundo, personas y animales estén prisioneras dentro de esa jodida fábula. Porque ese cuento está envenenado en su misma raíz y la cosa más monstruosa y depravada que, fuera de la invención de los dioses, haya podido nunca concebir un hombre (*EMA*: 126).

También la idea de Martina, al hilo de la narración de la fábula de la rana, de que «Las cosas, como las cerezas, nunca vienen solas» (*EMA*: 127), contribuye al contexto en el que se ha venido desarrollando la peripecia de Matías Moro (noche de insomnio, nombre entreoído, descubrimiento del hogar de doña Paula y enamoramiento de Martina).

Esto es, la idea de destino como hacedor y deshacedor supremo del trayecto vital está continuamente presente en Matías Moro, pero polarizado en sus dos claves: la empresa y el amor-pasión por Martina. No obstante, la preponderancia del anhelo de sus hábitos de vida es acaso superior a la certeza de las posibilidades de conquistar a Martina, de ahí que cualquier aspecto concerniente a esta conquista lo haga inmediatamente desinteresarse en el sentido más práctico, aunque tras ello subyazca la pasión y el deseo sexual más fuerte, y la desolación acechante tras la posibilidad de renunciar al amor por la joven; por ello, la idea de destino le sirve también de redención, hasta el punto de abandonar conscientemente el devenir a la fuerza del fatum:

Se sentía agotado y derrotado de antemano por el trabajo de tener que seducirla todos los días y a todas horas con el hechizo de sus pocos encantos, de tener que representar para los restos la imagen de hombre paciente, didáctico y ejemplar que había adoptado ante ella desde el primer día y sobre todo últimamente. (...) Pero, al mismo tiempo, la idea de renunciar a Martina lo precipitaba de golpe en un abismo de desolación. (...) Oscura-

mente se sintió eximido de un deber enojoso. Que el destino decidiera por él (*EMA*: 344).

4.2.2.10. La pasión amoroso-sexual.

Martina causa, desde el inicio, el amor instantáneo en Matías Moro, pese a la diferencia de edad. Y, también desde el principio, la presencia o la existencia de Martina incide en Matías no como una posibilidad de amor concreta y viable, sino como algo irreal y falaz³⁶⁵, tanto por la intensidad del sentimiento amoroso que se ha despertado en él como por lo imposible (por el gran escalón intergeneracional) de tal amor:

Y también lo persigue la imagen de la joven que surgió de la habitación del fondo cuando ya él se disponía a marcharse y que se quedó quieta al verlo y que allí quieta continúa en la memoria, tan bella e irreal, y tan llena de gracia en su escorzo de alarma, como si se hubiera materializado de la propia luz dudosa del amanecer. (...) A veces, sin embargo, cuando menos lo espera, reaparece en el recuerdo con una nitidez tan intensa que parece engañosa. Luego su imagen tiembla y se desvanece (*EMA*: 52).

La figura de Martina en seguida es contemplada como objeto amoroso y de pulsión sexual, es decir, teniendo en cuenta una serie de motivos corporales, además de los propios gestos de la muchacha. La seducción sexual y el atractivo³⁶⁶ que ejerce en Matías Moro desde el primer momento son más que evidentes. En un sentido más primitivo, diríamos que la relación visual (pues tal atracción no llega jamás a materializarse) es la misma que el macho con respecto a una hembra a partir de gestos o formas concretos.

³⁶⁵ Esa sensación de irrealidad, unida léxico-isotópicamente al sueño y al ensueño, comparece la primera vez que Moro ve a Martina en la casa de doña Paula: «Sí, debo estar soñando, se dijo, y deseó estar ya en el día siguiente, en su casa, a salvo de espejismos» (*EMA*: 47); además, para Matías aquella había significado una noche «de insomnio, de alcohol y de fantasmas» (*EMA*: 48). Más adelante, casi al final de la novela, el mismo concepto se materializa en la contemplación de Matías y Martina en el espejo, en el baile de disfraces en casa de miss Josefina (*EMA*: 359).

³⁶⁶ El concepto de amor desarrollado en Matías Moro está compuesto de elementos puramente emocionales, nobles; pero, además, otros indicios nos muestran que tal amor va acompañado de pulsiones estrictamente sexuales. De esa unión entre lo amoroso puro, el deseo abiertamente sexual y el erotismo que desprende Martina, nace la pasión que afecta al mágico aprendiz, y la fuerza que acciona cada paso de su aventura.

...y la otra inocencia, la de la muchacha, que en algún momento se hacía equívoca y turbadora, quizá cuando los gestos todavía adolescentes delataban fugazmente a la mujer que en realidad ya era o ya empezaba a ser, no estaba muy seguro: un movimiento brusco cuyo impulso pueril se generaba en las caderas o el modo de acariciarse con un dedo los labios y que, además de un signo ingenuo de distracción o duda, revelaba también un arte inconsciente pero ya infalible de seducción (*EMA: 77*).

La segunda vez que visita la casa de doña Paula, la visión de la joven despierta en Matías la evocación de sentimientos adolescentes que en su momento no se desarrollaron hacia el amor correspondido:

Martina lleva un suéter negro y unos vaqueros viejos muy ceñidos, y mientras cruzaba la habitación, rodeando la mesa y esquivando las sillas con una gracia natural donde la percepción de la belleza resultaba tan deliciosamente ilícita como los desnudos de las Vírgenes y de diosas paganas, Matías recuperó por un segundo, o más bien se le pasó por la memoria, el sentimiento fulminante de postración de amores primerizos. Y ahora, mientras la miraba a hurtadillas por el entreabierto de la cortina, de vez en cuando le volvía aquel arranque de pesadumbre que no experimentaba desde la adolescencia (*EMA: 78*).

Es decir, en un principio el sentimiento suscitado en Matías por la joven Martina no es el resultado de un amor maduro y evolucionado, sino la actualización de los amores adolescentes fracasados. Además, tal sentimiento amoroso queda contextualizado en los esquemas románticos, de manera que «Matías sentía el placer y el vértigo de estar inventando a aquella muchacha, como en las locuras románticas de la adolescencia» (*EMA: 79*).

El sentimiento hacia Martina, el atractivo erótico-amoroso, se hace patente en la segunda visita a la casa de doña Paula. Martina y su espacio personal se proyectan como instancias inaccesibles (por tanto y en cierto modo, platónicas): «De pronto, el cerco de luz en el cuarto vecino se le antojó a Matías un lugar inalcanzable, un espacio edénico e intemporal donde uno podría quedarse a vivir para siempre a salvo del mundo y sus afanes» (*EMA: 81-82*).

O como referencia amorosa e idealizada solo realizable potencialmente:

Y su belleza le pareció más secreta y misteriosa que antes, como si estuviera he-

cha para que solo él la percibiera en toda su incierta plenitud. Absurdamente, con la autoridad inapelable de una inspiración o de un augurio, pensó que aquella muchacha podía haber sido el gran amor de su vida (*EMA*: 82-83).

Esa potencialidad se percibe también en ciertos gestos o hechos sutiles de la muchacha que nos proporciona la voz narrativa, en esa segunda visita, cuando ya la presencia de Martina ha suscitado taxativamente el movimiento erótico-amoroso en Matías Moro. Por lo demás, el hombre es consciente de la paradoja a que lo conduce su atracción por la joven: «Y Martina se deslizó como un presagio a sus espaldas. (...) Era absurdo, pero la cercanía de aquella muchacha lo iban envolviendo en un clima cálido que tanto podía ser de felicidad como de perdición» (*EMA*: 84).

El acercamiento físico (aunque inocente) de Martina, al interesarse por lo que pudiera aclarar Matías con respecto al contrato de la vivienda, que le muestra doña Paula, intensifica el sentimiento amoroso y la atracción sexual del oficinista por la joven³⁶⁷:

Martina había apoyado los codos en la mesa y se asomaba un poco al papel para confrontar los gestos de Matías con el escrito, de modo que él sentía su cercanía sofocante, el olor a trementina y a pintura y el olor fresco de su piel y el otro olor indefinible en que le venía envuelta la sugestión dolorosa de su intimidad (*EMA*: 92).

La figura femenina de Martina, por tanto, se establece desde los inicios, y sobre todo en la primera visita importante que Matías Moro efectúa a la familia, como el objeto de deseo amoroso y erótico, pese a que el hombre sea consciente desde el principio de la entelequia de tal amor:

Matías veía la gracia de su figura, aquel envite de tallo en primavera, la gracia captada en su propio y fugaz ímpetu de crecimiento, y le parecía que iba persiguiendo una sombra o una imagen mental. O que era aquel, ¿cómo se llamaba?, que se metía en un laberinto guiado por alguien cuyo nombre tampoco conseguía recordar. Ariadna, eso es (*EMA*: 94).

³⁶⁷ El erotismo y el amor conforman un movimiento de la sensibilidad de Moro que siempre permanece estático y reluctante. Hay momentos en los que esa sensibilidad, ese deseo a punto de cumplirse, esas palabras a punto de ser pronunciadas para declarar su amor a Martina, se sitúan en el límite último de lo admisible. Parece que todo lo que se va a ir acumulando a lo largo de los últimos meses, a partir de ese instante se va desencadenar de una forma torrencial y la resolución y el conflicto entre el sentir y el callar, entre la palabra y el silencio, entre el amor retenido y el amor que puja por ser expresado, parece que va a abrirse plenamente hacia la rotundidad afirmativa del ser (*EMA*: 359).

Entelequia de la cual pretenderá huir (aunque, precisamente por la fuerza que ese amor hace mover con la intensidad de lo juvenil, terminará por volver):

Matías sentía que la voluntad le había abandonado y su lugar lo ocupaba ahora un brío juvenil hecho de audacia y de afán de catástrofe. El coñac le infundía un poco de ese valor que no se manifiesta en actos y objetivos sino en saciedad y menosprecio de uno mismo y del mundo. Empezaba a querer sentirse suficientemente cínico o agraviado para anticiparse a la tiranía de los deseos presentándoles por adelantado su renuncia (*EMA*: 95).

Si en otras ocasiones Matías Moro ha dudado en continuar sus pasos y abandonar las visitas a la familia (pese a la atracción de Martina), desde el instante en que regresa a casa el recuerdo de Martina se vuelve más intenso, de manera que «aún era más fuerte la esperanza de volver a ver a aquella muchacha a la que no había forma de expulsar de la mente» (*EMA*: 114). Y, así, la imagen de la joven es evocada a partir de los detalles femeninos, motivos que expresan abiertamente su definitiva atracción amorosa por la muchacha: «Tan pronto la olvidaba del todo como recordaba detalles mínimos en los que no era consciente de haber reparado en su momento: un prendedor que llevaba en el pelo, un colmillo un poco desalineado, una heridita en una mano» (*EMA*: 115).

Las asiduas visitas vespertinas introducen a Matías Moro en una rutina en la que solo la figura de la joven muchacha adquiere relevancia en el recuerdo inmediato de esas tardes. Los diferentes matices de la actitud de Martina y de su figura femenina (*EMA*: 117-118) revelan un flagrante sentimiento amoroso y una atracción sexual que, no obstante, hacen debatirse al hombre entre el deseo y la conciencia del amor imposible.

De otro lado, la imagen idealizada de Martina se torna decididamente erótica y morbosa cuando a Matías Moro «se le iba la mano en el whisky» (*EMA*: 151). Como elemento alterador de la conciencia, el alcohol le devuelve una Martina no irreal (percepción subjetiva en su primer encuentro), sino morbosamente degradada:

A lo mejor aquella mosquita muerta no era tan cándida como parecía. ¿No había dicho doña Paula que quizá acabase haciendo la calle, como Miriam? Se sentía entonces violentamente excitado por la posibilidad de que Martina hubiera dado ya los primeros pasos hacia la corrupción. Quién sabe si alguno de aquellos fulanos del piso, de esos que no se andaban con tantos remilgos como él, no se la habría follado ya, y además a lo bestia, en

una colchoneta tirada por el suelo, como así debían ser las cosas en aquel ambiente degradado y brutal (*EMA*: 151).

Pero, en este contexto, el amor o la pasión de Matías moro no admite salidas satisfactorias. Sus sentimientos están consolidados, pero al mismo tiempo la diferencia de edad entre él y Martina –diferencia que sirve de censura constante a sus deseos– y su temor a la pérdida de libertad personal, desembocan en un conflicto de imposible resolución; de ahí sus incesantes dudas frente al amor, que unas veces aparece diáfano y otras se aleja hasta convertirse en una cosa inexistente, irreal, sin fundamento; además de las numerosas decisiones sobre el regreso a la casa de doña Paula, que terminan siendo abolidas precisamente por la fuerza de la pasión amorosa; es decir, por una negación interior a vivir esa pasión.

Y el amor es, en definitiva, la razón primera y última de la puesta en marcha de la fábrica; su sentido es meramente material (ni siquiera abiertamente altruista) y radica en una concepción asimismo materialista de las relaciones entre el hombre y la mujer. Matías Moro no confía en sus posibilidades como hombre para seducir a Martina; tampoco considera que su edad se lo permita, sobre todo por la diferencia intergeneracional. Como compensación, el mágico aprendiz opta por aventurarse a la conquista de un territorio que, en realidad, no conoce. Emplea en ello todos sus ahorros, sacrifica su forma de vida, alejada de grandes preocupaciones, y sus pequeños proyectos (comprarse un coche, viajar a la costa, a Europa, etc.). La concepción masculina de sí mismo no es considerada suficiente para la conquista de la mujer a la que ama y, por tanto, todo su magnífico proyecto representa una aportación material como forma de seducción. Esto no deja de ser algo básico en las relaciones ancestrales hombre-mujer: el héroe entrega su obra, que es su conquista personal, para lograr que la mujer-hembra termine fijándose en él y corresponda a su amor. Para alcanzar esa conquista, el héroe debe desaparecer durante un tiempo³⁶⁸, un tiempo de elaboración, trabajo, metamorfosis (de iniciación, si se quiere), que dé como resultado una obra válida que ofrecer. La vieja fábrica reparada es su obra, su extraor-

³⁶⁸ Durante los inicios de la reforma, la imagen de Martina va a permanecer latente, pese a la distancia emocional y física que ha establecido Matías con el entorno de la casa de doña Paula y su comunidad. Su recuerdo parece hallarse arrinconado en una región emocional en la que el tiempo ha interpuesto sus efectos subjetivos: «(...) viendo volar moscas y pájaros, jugando con el llavero, pensando en Martina como algo que le ocurrió en una edad legendaria (...)» (*EMA*: 210). En la ausencia del héroe, la sensualidad que le transmite la joven Martina no ha decaído. De regreso, tras la puesta en marcha de la fábrica: «Le bastó verla de lejos para saber que aquella muchacha era invulnerable a los espejismos de la memoria y del olvido (...) y a Matías le pareció más hermosa y seductora que nunca» (*EMA*: 236).

dinario regalo y agasajo a una mujer que difícilmente podrá fijarse en un hombre treinta años mayor que ella.

Tras ese primer logro, el instante del reencuentro con la persona amada se vuelve «temido y deseado» (*EMA*: 235). Para el héroe, se trata de ofrecer «los primeros frutos de la generosidad y de la audacia» (*EMA*: 235), pues eso han constituido las horas empleadas, su dinero³⁶⁹ y sus trabajos. No obstante, en este reencuentro, al héroe Matías Moro no dejan de acosarlo sus fantasmas de siempre:

El cansancio de vivir, la tentación vandálica de convertir el fastidio en catástrofe, y de enemistarse también consigo mismo y contra el orden general del mundo, y de refugiarse en el malestar y en el agravio como en una madriguera donde ninguna inquietud podía alcanzarlo (*EMA*: 236).

De otra parte, el amor, la imposibilidad de desarrollar su sentimiento amoroso (pues esa sigue siendo su única certidumbre), lo lleva a conclusiones emocionales súbitas, concluyentes y desesperanzadoras. El amor –vivido en absoluta soledad– es considerado verdaderamente algo inalcanzable; pero esta circunstancia, en el fondo, engrandecen al héroe:

Cuando arrancó y enfiló hacia el portal, se sintió vagamente desdichado, y por un momento se refugió en la grandeza del amor inalcanzable y vivido en silencio: la secreta grandeza de lo que nace y perdura en la soledad de una carne mortal (*EMA*: 236).

Además, el trayecto hacia la fábrica que efectúan juntos Matías Moro y Martina es vivido, desde la perspectiva del hombre, como una sustitución del viaje a la costa acompañado de Martina (antes, él solo) que tiene proyectado Matías Moro:

Entonces la brisa entró a raudales por las ventanillas y los despeinó juvenilmente, y por un momento Matías se imaginó que ya vivían juntos, que emprendían un viaje de

³⁶⁹ El dinero o la posible prosperidad de la empresa no es considerado en su sentido lucrativo, sino en el sentido más romántico: «Porque Pacheco hablaba siempre de las finanzas como de una aventura única, prodigiosa, comparable a los grandes viajes míticos de la antigüedad» (*EMA*: 320). De tal manera que el posible fracaso empresarial sería comparable al de «los grandes derrotados que desde la cima de la opulencia se habían precipitado en el abismo de la necesidad (...), pero no porque se hubiesen arruinado, sino porque, al igual que los enamorados románticos, aquella era la única forma de culminar una pasión tan desafortunada que ya no tenía cabida en este mundo» (*EMA*: 320). Implícitamente, por tanto, se está aludiendo al motivo principal de la acción, que es el amor de Matías Moro por Martina.

placer a la costa y que aquel viento era el primer augurio de felicidad (*EMA*: 237).

Pero, en este contexto semiótico, el sentimiento amoroso del héroe está sometido de forma incesante a fluctuaciones que van desde la esperanza a la frustración; desde la concepción del amor por Martina como algo perfectamente posible, inminente, realizable, hasta la constatación del carácter absurdo de toda su aventura:

Matías creía saber ahora por qué se había sentido desdichado al ver a Martina. La había visto tan joven y tan guapa, que comprendió que era también inalcanzable, y que sus pretensiones de amor resultaban absurdas o ridículas. Y era curioso, porque apenas decidió renunciar a toda tentativa de conquista, se sintió como aligerado de un enorme peso. Y sin embargo ahora volvía de nuevo la esperanza, y con ella, la angustia. ¿Por qué no?, pensó, ¿por qué no ir al mar? Parecía todo tan leve, tan fácil, tan trivial (*EMA*: 238).

El sentimiento amoroso, por tanto, sitúa a Matías Moro ante un abismo constante, entre el abismo de la facilidad y el abismo de la dificultad, que son los conflictos que operan en su espíritu ante la maravilla de la deseable figura femenina de Martina. Su obra, la fábrica, la elaboración lograda por el héroe, intenta ser utilizada como el previsible golpe de efecto lanzado a la sensibilidad y la conciencia de Martina, al tiempo que resulta una razón para la disculpa y, nuevamente, motivo para la incertidumbre y el escepticismo:

Ahora, de pronto, ya no estaba orgulloso de su obra. Quizá era por el espectáculo lamentable de su cobardía sentimental, por el terror que había experimentado ante la posibilidad sencilla y prodigiosa de fugarse con Martina hacia el mar, pero el caso es que le había bastado hablar de la empresa, objetivarla, divulgar el secreto, para sentir vergüenza de él mismo y de aquella nave aislada en mitad de un baldío. (...) De pronto lo vio todo claro. Dios mío, ¿cómo podía haberse dejado embaucar por aquellos dos pícaros que acaso estaban conchabados para pescar en río revuelto, o a saber en qué otro designio? (*EMA*: 239).

Frente a ello, en medio de tales incertidumbres y desconfianzas, dudas y cobardías, solo encuentra escapatorias mentales en la idea de su vida sosegada y en sus proyectos inmediatamente anteriores al inicio de la aventura de la fábrica de envases. Su vida y sus impulsos fluctúan, por tanto, entre el deseo y el amor por Martina y la tendencia a la vida sin sobresaltos que tanto ha reivindicado desde que empezó a visitar la casa de doña Paula y se enamoró de Martina:

Con lo bien que podía estar ahora en casa, o conduciendo con su coche nuevo por los alrededores de Madrid, y luego comer en algún restaurante al aire libre, dar un paseo por el campo y volver a tiempo de ver alguna película de acción (*EMA*: 239).

Tales vacilaciones (la «inconsistencia de su mundo», como expresa la voz narrativa) lo asaltan incluso cuando expone personalmente su proyecto a la joven Martina, sabedor, en el fondo, de que la idea que ha puesto en funcionamiento se debe en primera y última instancia a su pasión amorosa por la muchacha³⁷⁰ (a quien, en un arrebato de duda, ha calificado mentalmente de «un poco pánfila» [*EMA*: 240]):

—Por ahora habrá cinco o seis empleados, además de un jefe de taller, que es Ortega, un director de marketing, que es Pacheco, otro de administración, que es Martínez, y una secretaria —y aquí hizo una pausa, abrumado por la inconsistencia de su mundo, pues él había supuesto que aquella revelación lo recompensaría de las fatigas e incertidumbres del verano con un instante pleno de felicidad, y sin embargo se sentía abatido y su voz era sombría como si fuese a confesar una culpa o a notificar una desgracia— que, bueno, he pensado que seas tú (*EMA*: 240).

Pero, ante Martina, ya en la fábrica, Matías «recuperaba otra vez el aplomo» (*EMA*: 241) cuando comprueba el desconcierto de la muchacha ante la propuesta de ocupar el puesto de secretaria. Esta respuesta mental puede interpretarse como una exposición de la supremacía mental del macho ante la hembra cuando ésta da signos de debilidad; idea que queda confirmada un poco más adelante, cuando Matías abre la puerta de la fábrica y acceden al interior:

Y empujó la puerta y la invitó a pasar. Y mientras encendía todas las luces se le ocurrió que aquello tenía algo de entrada nupcial en la estancia que el macho había ganado con denuedo y preparado con ternura para recibir y rendir a la hembra (*EMA*: 243).

Es significativo que, en este mismo pasaje, mientras visita la fábrica con Martina, se suscite en Matías la idea de *orden*; se trataría de un orden nuevo, impuesto esta vez por

³⁷⁰ Más adelante el propio Matías reconocerá a Martina que «no sé por qué me he metido en esto, porque a mí no me gustan los negocios ni los entiendo. Pero Pacheco y Martínez me animaron. Ellos son expertos en estas cosas y dicen que la empresa tiene mucho futuro y que todo es muy fácil de hacer» (*EMA*: 242). Hay aquí una sutileza psicológica que surge de la imposibilidad de declarar su amor a la muchacha; el *no sé* de Matías tiene su respuesta frente a él mismo.

el concepto de «pareja» o «matrimonio» que ha introducido subjetivamente Matías al acceder al interior de la nave³⁷¹. La escena constituye, asimismo, otro ensueño del hombre, situado en el terreno de la esperanza y el deseo: «Iba a seguir hablando, pero Matías lo desautorizó con una palmadita en el hombro, y luego ya todo transcurrió como él había previsto en sus ensueños» (*EMA*: 243).

Martina proyecta en Matías Moro, a lo largo de la novela, imágenes decididamente plenas de sensualidad, si bien involuntariamente. La última oportunidad que obtiene el mágico aprendiz de declarar su amor a la joven se basa, igualmente, en otro de esos momentos tórridos desde el punto de vista de la cercanía física entre ambos. Matías es invitado con cierto halo de intriga a la casa de miss Josefina. Se trata de una pequeña celebración, junto con Martina, Bernal y la cantante retirada, en la que el motivo del baile y la atmósfera íntima adquieren un importancia significativa para el efecto emocional sobre la figura de Moro. Del mismo modo que ocurre otras veces, Martina vuelve a ocupar toda la atención del mágico aprendiz, tanto en el sentido más sensual cuanto en el emocional, por lo que de representación del bloqueo conductual en el hombre tiene la figura de la joven. Las elucubraciones, dudas, incertidumbres, esperanzas y creencias de Moro se ponen enseguida en juego al contemplar a Martina, a quien Moro atribuye un poder determinadamente femenino sobre él:

Daba sorbitos y miraba a Martina. Había momentos en que tenía la impresión de que también ella lo miraba fijamente y de que aquella contemplación sostenida contenía una promesa de entrega y una declaración elocuente de amor. Tumbada de costado en aquella actitud de abandono, parecía una, ¿cómo era la palabra?, una odalisca, eso es. (...) Los vaqueros ceñidos dibujaban sus formas más secretas con tal verismo y nitidez que Matías notaba una titilación en las yemas de los dedos ante la intuición física de la caricia. Ella sabe que me está seduciendo, pensó. Es consciente de su poder y juega a atormentarme. Ella sabe dónde está mi mirada en cada momento. No necesita mirarme para saberlo. Y conoce también mis pensamientos más ocultos. Ella me vigila siempre, aunque parezca distraída. Y su belleza no es nada comparada con su sabiduría. Allí estaba, olímpica y ausente, como Cleopatra, y más que una odalisca parecía una sacerdotisa de ritos bárbaros e impíos, y él era la víctima propiciatoria, el corderito sin rebaño, el gato sin amo, el pájaro inerme ante

³⁷¹ Este mismo concepto se amplía simbólicamente más adelante cuando Matías Moro concibe subjetivamente la recogida de la ceniza de su cigarro por parte de Martina como un rito ancestral: «Y a Matías le pareció que estaban oficiando un rito y que él era el sacerdote y ella el monaguillo, y que el intercambio de ofrendas y la minuciosa liturgia los unía con un lazo tan indisoluble como el de los esponsales» (*EMA*: 246).

la mirada magnética de la serpiente (*EMA*: 351).

Es así como, por primera vez, se produce, en un grado que antes no se había alcanzado, el contacto físico con Martina y, lejos de resultar abiertamente placentero, ese contacto lo sume nuevamente en la certeza de lo imposible y lo inalcanzable, y de este modo «Apretó ligeramente la mano de Martina, como si quisiera retener aquel recuerdo fugitivo. La mano tenía una tibieza íntima, secreta, que le transmitió la sensación de estar atrapando lo inasible» (*EMA*: 352).

En esa escena en casa de doña Josefina, Matías Moro es consciente de su propio conflicto, para el cual hay establecido un objetivo de difícil alcance, al menos en lo atinente a su valentía o en su capacidad de resolución final. Esto nos revela una profunda contradicción interior, puesto que en cada empresa (emocional o material) puesta en marcha prima la cobardía y el pesimista pronóstico inicial en las expectativas. Y así parece traslucirse cuando afirma ante los miembros del pequeño cóncil festivo, en casa de miss Josefina, que «Todos alguna vez aspiramos a lo imposible» (*EMA*: 353). Ciertamente, pero no lo es menos que él hace imposible lo posible con su negativismo y pesimismo moral. El corolario del modo de actuar de Matías Moro (el conflicto entre *desear* y *hacer*) aparece expuesto precisamente en esta fiesta, cuando el contacto físico y sensitivo con Martina alcanza un nivel insólito hasta ese momento³⁷², puesto que, tal y como afirma Moro, «Es bueno que haya cosas que estén a punto de pasar pero que no pasen. Es bueno que la vida esté siempre a medio hacer, y que estemos siempre aprendiendo a vivir» (*EMA*: 357).

Pese a su decisión de no dar el paso final hacia Martina, en el baile de miss Josefina, sus pensamientos siguen dirigiéndose hacia la joven, ya casi a modo de demostración ante sí mismo de su acabamiento sentimental, si bien mediante ensoñaciones sustitutivas en las que su propia figura se ensalza e idealiza, plena de juventud y gozoso en un contexto que, en realidad, pertenece a Castro. Es decir, el jefe se erige como un modelo de privilegio que, en gran medida, señala el nivel que se ha fijado Matías Moro para su elaboración y aventura empresarial y vital. Castro ilustra el modelo masculino, el modelo socio-económico y, finalmente, el modelo que representa la salvación (*deus ex machina*) de los desbordamientos a que ha conducido el optimismo y la fe del grupo:

³⁷² Las palabras de Moro constituyen una reivindicación del *deseo* (frente a *realidad*) como impulso o fuerza original creadora. A esto se reduce su proceder como mágico aprendiz: el amor nunca realizado, el deseo no satisfecho, la realidad nunca alcanzada, configuran el motor de su acción como «elegido», en palabras de Pacheco.

De modo que ahora Matías, cada vez que dejaba que la mente se le escapase hacia las regiones abstractas del futuro, pensaba en realidad en Martina, y en París, y en Méjico, y en tibias alcobas al amanecer, y en cenas amenizadas por mariachis, y en lentos paseos cogidos de la mano a la orilla del mar, y en noches perfumadas y cálidas, y en penumbras frescas, y en bailes íntimos y demorados en el claro de luna de un jardín. En estas fantasías se veía a sí mismo joven, o de una madurez intemporal o idealizada que se parecía vagamente a la juventud, y siempre bronceado y vestido con ropas caras y medidas que estilizaban su figura, y el gesto elegante y la palabra irónica, y así seguía con sus quimeras hasta que al rato se daba cuenta de que aquel hombre no era otro que Castro, y en ese instante la misma lógica que alimentaba secretamente el ensueño lo devolvía a la realidad, mísero y exhausto como un náufrago. Entonces se veía tal cual era, ya casi cincuentón, pesado y lento y más bien calvo, y de maneras torpes (*EMA: 379*).

Tras la renuncia definitiva al amor de Martina o al acercamiento sexual hacia la joven, las conclusiones sobre las razones de tal gesto caen en una redundancia afirmativa de su estatus vital; Moro insiste mentalmente en las cualidades de Martina como elementos merecedores de algo muy diferente a lo que él ha podido ofrecer («solo silencio, comprensión y dulzura» [*EMA: 379*]); además, reivindica para sí su espacio propio, su situación de hombre solo que se conforma con su vida sencilla y su mediocridad de miras:

(...) y volvía a comprender que él no quería ser rico, ni viajar a Méjico ni a París, ni vestir ropas caras, ni danzar al claro de luna, ni ponerse al riesgo de una pasión indómita. El solo quería vivir en paz consigo mismo y llegar a la muerte por caminos largos y seguros (*EMA: 379*).

Y hasta tal punto sus pulsiones con respecto a la muchacha han caído en una ambigüedad engañosa hacia sí mismo, es decir, de tal modo Matías ha buscado su conformidad, su esperanza y su optimismo ante lo que inmediatamente antes constituía lo contrario, que todo el constante vaivén emocional, las fuerzas contradictorias que han dirigido el espíritu de Matías Moro, lo han llevado incluso a la idea de erigirse como padre adoptivo real de Martina. La imagen paternalista es fugaz y no deja de representar una fantasía, pero proporciona la medida justa del conflicto interior del mágico aprendiz ante el imposible amor de la joven (*EMA: 380-381*). Pero, en realidad, toda especulación o

movimiento de la conciencia hacia la justificación de su renuncia del amor se ha enfrentado inmediatamente, y de forma paradójica, a argumentos contrarios. Este vaivén de emociones, seguridades e incertidumbres ha sido permanente en Matías Moro:

Pero luego se iba a dormir, y podía ocurrir que en el primer sueño se despertase sobresaltado por la serenata de los mariachis, y abrasado por el deseo, y nuevamente torturado por la certeza de que todas sus fantasías podían realizarse con solo un poco de fortuna y audacia.

Esas sensaciones contradictorias lo asaltaban también en la realidad. A veces pasaba que, al tomar a Martina del brazo para guiarla por la vereda hacia el merendero, cedía a la sugerencia de una posesión, y en el modo en que ella se dejaba llevar imaginaba el desmayo y la blandura de una entrega. Como la noche de baile, Matías tenía entonces la sensación de que todo era fácil con solo quererlo, y que era precisamente esa simplicidad lo que lo desconcertaba y detenía (*EMA*: 379-380).

En este sentido, hay instantes en que el mágico aprendiz ha defendido ante sí mismo su negación –dolorosa– al amor (o al menos su negación al amor de Martina), por considerar la complejidad implícita de ese amor *desigual*. Además, en ciertos momentos ha llegado a justificar que su sentimiento no es amor, en realidad (*EMA*: 114, 118, 134). Pero la aparición de los celos (*EMA*: 382-383) a partir del cambio de la disposición de ánimo de Martina y de la noticia de que uno de los empleados está enamorado de ella, ha dado razón de ser plena a la idea de que el sentimiento amoroso está verdaderamente instaurado en la conciencia de Matías Moro, y de nuevo ha aparecido el ansia de degradación del objeto de su amor; y así, de tal manera,

Los odió como no había odiado nunca a nadie. Y de pronto le vinieron unas ganas tremendas de triunfar, de conquistarla con la fuerza del poder y del lujo y de prescindir de ella después como se hace con los objetos de usar y tirar (*EMA*: 383).

4.2.2.11. Castro o el ojo divino.

La figura de Castro representa, en primera instancia, ese otro modelo masculino (un modelo real, no cinematográfico) que, en su fuero interno, adopta Matías Moro como referente de la seducción y del estatus socioeconómico; el dechado de virtudes que desearía para sí mismo en orden a lograr el amor de la joven Martina. Anagramáticamente, Castro es, también, el «astro», vinculado a lo celeste, lo brillante, lo que sobresale, etc., y, al mismo tiempo «pequeña fortificación», por lo inaccesible. Para nuestro análisis, vale mejor lo primero, por su relación con lo celeste y –por extensión– lo divino.

Aunque su función narrativa sobrepasará esta idea y terminará siendo el *deus ex machina* de las osadías y empresas del grupo de oficinistas. Así, el recurso del teatro clásico para la figura de Castro se actualiza en la forma de mirar a sus empleados: «Una mirada que parecía tener el efecto corrosivo de la sal en la nieve» (*EMA*: 64); o bien en otras actitudes de poder, por ejemplo cuando Castro se paseaba «detrás de la silla haciendo preguntas inciertas sobre el trabajo en curso y obligando al otro a girar continuamente la cabeza para evitar la humillación de quedarse de espaldas como un escolar castigado contra la pared» (*EMA*: 65).

Tal un dios, Castro se constituye como el hombre invisible, el que vigila (a modo de ojo de Gran Hermano de Orwell³⁷³) desde la sombra, además de poseer (precisamente por su carácter de invisibilidad) el don de la ubicuidad:

Según Pacheco, Castro mantenía un despacho en cada sección, todos con los cristales ahumados, y nadie podía decir con exactitud dónde paraba en cada instante. (...) Todo ocurría como si estuviera siempre en todas partes: hasta allí llegaba el poder de aquel mago y rey de las finanzas (*EMA*: 62).

O además de actuar (siempre según Pacheco) con un sigilo y silencio extremos (*EMA*: 63).

Pero, además, su forma de actuar con respecto a los empleados de la oficina no deja de representar a la figura del jefe clásico que se sitúa por encima de todos (por

³⁷³ En realidad, su naturaleza final viene dada por la resolución que permite que todos los empleados de E. C. Consulting se salven del fracaso empresarial en el que se han envuelto con la fábrica de envases de cartón.

posición social, poder y dinero), y que incluso se permite la veleidad de «jugar» con los empleados mediante gestos y actitudes que rayan la burla. Por su puesto, la imagen física de Castro responde al tópico de la de una persona de posición elevada y con alto poder adquisitivo; pero, no obstante, y como corolario, la figura de Castro se resume en que «No era tiránico ni nada parecido, y sin embargo su presencia acobardaba a todos. Y todos le tenían miedo, y todos lo admiraban y todos lo odiaban en secreto, sin que ninguno hubiera podido explicar más al respecto» (*EMA*: 64). Representante simbólico de la divinidad, Castro aportará finalmente la solución a la bancarrota económica y establecerá el orden roto por el destino o el azar que Moro había puesto en marcha la noche de su insomnio, y también el sentido moral del pecado.

Una vez constatado el primer gran fracaso de la cooperativa de cartonajes, Los acontecimientos son promovidos nuevamente mediante la creación de una granja de avestruces. No es lo importante esto, sino el efecto que la nueva acción ejerce sobre los compañeros del mágico aprendiz. Todos los compañeros han vuelto a la oficina, al tiempo que se ocupan también de sus nuevas ideas de re-creación o refundación. En este contexto, parece deslizarse –como sucedía al principio en la vida de Matías Moro– el concepto de *lo numinoso* como anunciador de un cambio fundamental en las vidas y en los proyectos de cada uno de los miembros de la oficina; y así, intuye Pacheco «buenas vibraciones en el ambiente y «el presentimiento de que está a punto de ocurrir algo maravilloso (*EMA*: 374).

Hacia el final de la novela, la aparición de Castro es anunciada precedida de efectos musicales; casi, diríamos, al modo como lo haría el *ángel del Juicio Final*. Se tratará, sin duda, de una aparición comparable al acontecimiento bíblico, que prepara la aparición sorpresiva postrera, tal cual un *deus ex machina* del teatro grecolatino, tal y como se ha comentado arriba. Pero, antes, esta aparición en la oficina está envuelta en ambigüedad: ¿conoce Castro los tejemanejes empresariales del grupo de compañeros de Matías Moro? Intuitivamente podemos afirmar que sí, y que la intención del jefe es simplemente una advertencia lúdica:

Pero esta vez, sin ponerse previamente de acuerdo, a la hora de brindar se miraron un instante entre ellos, y bastó ese relámpago de inteligencia, para hacer un aparte apenas perceptible y adelantar sus copas no tanto hacia Castro como hacia sí mismos, cumplimentándose unos a otros, confabulados de pronto en una celebración privada cuyo aire equívoco Castro captó al vuelo. Una sombra de extrañeza oscureció fugazmente su rostro. Luego sonrió y con los ojos le ordeno al violinista que siguiera tocando. «Ahí les dejo la música.

Hagan con ella lo que quieran» (EMA: 376).

Pero la imagen de Castro como verdadero *deus ex machina* llega en las últimas páginas de la novela (EMA: 402-404). El argumento crítico que defiende esta idea lo proporciona también el propio Matías Moro: Castro ha aparecido (sin ser mencionado aún, tal figura que se reviste de intriga narrativa) como en primer lugar como una silueta (EMA: 402), siempre estilizada y esbelta; y esa escena queda prendida en la memoria de Matías Moro de una forma muy particular, pues «Le vino a la memoria una estampa infantil donde Cristo se aparecía por primera vez a los apóstoles después de haber resucitado» (EMA: 402). Y, en efecto, la presencia de Castro es percibida por el grupo como algo «sobrenatural» (EMA: 403). Y para Matías Moro, la presencia súbita e inesperada del jefe le devuelve la imagen modélica que él ha perseguido, de «hombre extraordinariamente esbelto y atractivo» (EMA: 404). La escena se tramita a una velocidad sorprendente; la conclusión de varios meses de proyectos penosa y peligrosamente realizados se ofrece en muy pocas líneas:

Les ofrezco justo lo que han invertido desde el principio. Lo que han invertido de su propio dinero, se entiende. De ese modo ustedes recuperan sus ahorros y se quedan exactamente como estaban antes de convertirse en empresarios. Exactamente como antes; ni pierden ni ganan (EMA: 404).

Y, por último, las palabras de Castro justificarían plenamente su efecto absoluto sobre las circunstancias (poder ejecutado, en realidad, mediante el *dios* dinero); de tal modo, sus palabras se formulan partiendo de una semanticidad de lo divino, de dios que ejerce un poder omnipotente y omnímodo:

Así, además, regresando al principio, tenemos la ventaja, ustedes y yo, de olvidar el pasado. O de recordarlo como si hubiera sido un sueño. Como si este último año no hubiera existido. Volverán al turno único, y otra vez estarán todos juntos, y retomaremos la vida en el mismo punto en que la dejamos entonces. (...) Yo asumo todos sus miedos, su ansias, sus errores. Y hago más la deslealtad y la locura. Desahoguen sus corazones, sosieguen su espíritu, y olvídense de todo (EMA: 405).

4.2.2.12. Matías Moro: entre la acción y la indecisión.

Matías Moro es, desde el punto de vista moral, un hombre indeciso, quizás por el acomodo a que le ha llevado su vida de soltero, independiente y sin vínculos particulares con el mundo, salvo con su trabajo. En el veloz desarrollo de su enamoramiento y la visita a la casa de doña Paula (al principio espaciadamente, con muchas reservas, después de forma más asidua hasta la total vinculación con la familia y entorno de Martina), el mágico aprendiz es embargado en determinados momentos por la duda, una duda que siempre está a punto de disuadirlo de sus iniciativas, pero a la que finalmente siempre cede, de manera que sus pasos se van adentrando en el ámbito del *laberinto* del entorno familiar de doña Paula, Martina y los demás habitantes del portal. La primera de estas indecisiones tiene lugar cuando visita por segunda vez la casa de las dos mujeres y debe adentrarse por el pasillo de la vivienda colectiva habitada por gente humilde y abigarrada (*EMA*: 75-94), con la sensación de que se adentra en el espacio mitológico de Teseo.

En este sentido, parece que es el fatum la instancia que lo va a ir conduciendo de forma incesante –y pese a sus reservas– hacia la empresa que implicará a todos los de su entorno y a las gentes de la comunidad de doña Paula. Su intención (su objetivo, es decir, las pesquisas sobre Joaquín Gayoso en la casa de doña Paula) es de inmediato considerada, paradójicamente, disparatada y apremiante; de tal modo, interiormente está actuando el conflicto, que continuará a lo largo de la novela, entre acción e indecisión. En este mismo sentido, sus decisiones llegan siempre a un punto máximo de intensidad en el cual aparece súbita la idea de la renuncia:

Matías iba por el pasillo guiándose por las franjas de luz que salían de las habitaciones y dudando aún si debía volver sobre sus pasos o seguir avanzando hacia un objetivo que cada vez le parecía más disparatado pero también más apremiante. Después de llamar, y mientras oía el son afligido de la flauta, todavía pensaba en un último instante de renuncia (*EMA*: 77).

A partir de este momento, Matías piensa de nuevo que sus pesquisas terminan ahí y que su labor (el cumplimiento con su padre y su memoria) ha concluido. Pero la mención a la fotografía de Gayoso que al parecer guarda doña Paula le hace cambiar de idea. De

nuevo, el destino y el amor (que subyace en todas sus decisiones), lo incitan a continuar:

Matías pensó que ya había cumplido con su padre y que ya podía volver en paz a casa, a tiempo aún de ver el programa de hienas y leones. Sin embargo se removió en el asiento y dijo:

–Así y todo, yo le agradecería que me la enseñara, aunque solo sea para conocerlo de aquí en adelante (*EMA*: 81).

La aparición del amor altera los planes de vida que Matías Moro se había trazado y, al mismo tiempo, resucita la creencia en un porvenir, languideciente hasta ese momento. (simbólicamente, la vida se le representa metafóricamente mediante la imagen tópica de la carretera «que se desvanecía en el horizonte», pues «así sería también su vida, un manso discurrir cuyas expectativas se iban colmando en el acto mismo de la andadura» [*EMA*: 134]). El amor inicia la metamorfosis que le permitirá pensar a Matías Moro que «una parte sustancial de su vida estaba aún por hacer» (*EMA*:134), hasta el punto de considerar en la posibilidad «terrible y prodigiosa de casarse con Martina»³⁷⁴ (*EMA*:135).

La tensión entre la indecisión y la acción aparece en muchos instantes de la novela. Uno de ellos es la idea de declararse a Martina por carta; pero sus dudas y sus miedos aparecen en seguida como argumentos disuasorios (*EMA*:136). Pero ante la posibilidad fantástica de casarse con Martina, y como corolario de la inercia vital en la que lleva tantos años, Matías Moro no duda en ofrecerse a sí mismo una alternativa al miedo de declarar a Martina su amor, alternativa sin duda mostrenca que revela el grado de conformidad que ha alcanzado en sus aspiraciones personales, es decir, la inercia de la dorada mediocridad, puesto que lo que «A él le gustaba vivir solo, asomarse al balcón, hablar en alto con las sílabas al revés, beber, andar en calzoncillos por el piso, hacer morisquetas delante del espejo» (*EMA*:136-137). Las dudas y miedos ante el posible cambio abrupto que introduciría Martina en su vida logran formar una imagen suficientemente pobre no solo de la joven (despojada, en esa imagen, de erotismo y encanto por el dinamismo de lo cotidiano y la costumbre), sino del resto de mujeres de su entorno, lo cual sirve de justificación para rechazar de inmediato el objetivo trazado de escribirle una declaración de amor. Pero en ese vaivén de las dudas de Matías Moro termina por abrirse paso la fuerza que, en definitiva, activa sus objetivos por encima de cualquier vacilación, es decir, el poderoso amor:

³⁷⁴ En el sentido del fatum, Moro llega a pensar que tal idea está tramada secretamente por miss Josefina y doña Paula, para «redimirla de su destino mísero y llevársela a vivir a casa» (*EMA*:136).

Pero algo más fuerte que esas amenazas acababa siempre por imponer la misma fuerza irresistible que lo empujaba a subir las escaleras con la lentitud funesta de quien acepta y se somete a un destino que acaso le sea adverso (EMA:137).

Las incertidumbres ante una posible (pero en el fondo muy improbable) vida junto a Martina (que supondrían la pérdida de su libertad como hombre, su *aurea mediocritas*, etc.) desvelan, en el fondo, una inseguridad en sí mismo o, al menos, una visión muy realista de sus expectativas. De forma que Martina se torna alternativamente un ser angélico, o sin interés, o decididamente seductor (puesta en este caso a la altura de Sol), o incluso una mujer cuyas miras se sitúan muy por encima de lo que Matías Moro –siempre desde su propia percepción– pueda ofrecerle, pues «¿Qué podía ofrecer él? Nada. Y para reafirmarse en la evidencia iba a mirarse al espejo y se complacía en reconocer los indicios precursores de la vejez, y hasta las muecas que exagerasen su decadencia física y moral» (EMA:138).

Mas, como otras veces, la alternancia entre la duda y la seguridad establecen un vaivén mental, una especie de ciclotimia³⁷⁵ que lo lleva de nuevo a la inseguridad, nuevamente a la desesperanza y de ahí finalmente a la desestimación de sus objetivos o deseos inmediatos con respecto a Martina. Piensa en la muchacha como acompañante amorosa en un imaginario viaje por Europa o por Nueva Orleans, o como objeto de las enseñanzas y los dones que la experiencia de la edad le proporcionan a él como hombre. Inmediatamente tales proyectos imaginarios se tornan una entelequia y su auto-imagen decae hasta el desaliento tras el resultado de un análisis quizá excesivo de sus condiciones masculinas o simplemente humanas:

¿Qué voy a hacer yo por ahí tan lejos? Por primera vez en su vida lamentó haber perdido los años miserablemente. ¿Qué sabía él?, ¿qué experiencias y conocimientos había atesorado?, ¿dónde estaban los bien sazonados frutos del otoño? Ni siquiera había aprendido un idioma, aunque solo fuese aquel inglés intrépido que hablaba Pacheco, con lo bien que ahora le vendría para desenvolverse por todas esas tierras que pensaba recorrer con Martina (EMA:138).

³⁷⁵ *Ciclotimia* en el sentido etimológico del término: *κύκλος*, círculo, y *θυμός*, ánimo (<http://lema.rae.es/drae/?val=ciclotimia>). El ánimo de Matías Moro está sometido constantemente a una trayectoria circular.

Además, las dudas lo afectan hasta renunciar íntimamente –de nuevo– a las visitas, una vez que ha sabido que Martina ha empezado a trabajar en una cafetería. Pero termina por regresar a la casa «tras muchos titubeos y arrepentimientos» (*EMA*:140), con la intención honesta de formular su declaración de amor, «que incluso había ensayado en voz alta delante del espejo» (*EMA*:141), a Martina. Los términos de la declaración ensayada configuran un proyecto de vida, un deseo o un imaginario que, ante la realidad y la presencia física de la persona amada, se reducen a la nada:

Primero había optado por una exposición llena de puntos suspensivos, circunloquios y disculpas (...). Pero no dijo nada. Encendió un cigarrillo y acto seguido lo apagó, furioso consigo mismo, y aprovechando aquel impulso se puso a jugar con un pato Donald que había junto a la mano izquierda de Martina (*EMA*:141).

En este contexto también opera el simbolismo narrativo. Como buen ejemplo de ello, Matías Moro es acuciado –en su irresolución amorosa– por el reloj del concurso televisivo que transcurre paralelamente a esta escena, y así lo constata la voz narrativa. La escena pone de relieve, efectivamente, la importancia del tiempo en la vida de Matías Moro³⁷⁶, no solo en lo que respecta a su vida en general, sino particularmente a su relación o a su toma de decisiones con respecto a Martina; de la misma forma que las *preguntas* y *respuestas* del concurso apelan metafóricamente al dilema interior que afecta al hombre en el mismo sentido:

Debía de ser un concurso de preguntas y respuestas, porque a veces solo se oía el tictac de un reloj. Matías seguía jugando con el pato, y era como si el reloj pusiera también plazo a sus vacilaciones, y le urgiera a tomar una decisión, pero la inminencia de la caricia le producía una sensación de catástrofe y no se atrevía ni a ganar ni a ceder terreno, y le hubiera gustado prolongar indefinidamente la intensidad de aquel instante en que todo estaba aún por ocurrir (*EMA*: 141).

Por último, la contradicción y el conflicto entre el *decir* y el *hacer*, entre el deseo sublimado y la sensatez o la razón dominadora del deseo, se muestra intensamente en el pasaje en que Matías Moro, que ha pensado declarar su amor a Martina y finalmente ha

³⁷⁶ Recuérdese que el motivo simbólico del reloj aparece formulado con la misma función en *JET*, lo que contribuye al carácter familiar de ambas novelas (más *Caballeros de fortuna*).

desistido, se sienta junto a la muchacha y pone su mano muy cerca de la de ella³⁷⁷. Por tanto, la relación entre el interés de Matías Moro de conservar su libertad personal y el peligro a que lo somete el amor por Martina de perder tal libertad se concreta en este breve pasaje, pleno de intensidad y buen hacer narrativos:

La mano de Martina estaba muy cerca, allí mismo, pero era inaccesible. Le parecía que para llegar a ella había de recorrer un camino muy largo, y tan lleno de obstáculos como los viajes antiguos hacia el Extremo Oriente. Luego, de pronto, le vino una ráfaga de coraje y sintió que su mano iba a tomar ella sola una decisión desesperada, y entonces una voz interior, que tenía el acento áspero y tonante de los profetas del desierto, se levantó para clamar contra aquel acto de impudicia, y supo que ya su mano iba a conservar para todo el día la furia en reposo de aquel impulso malogrado (*EMA*: 141-142).

De otro lado, el episodio de las manos, el frustrado proyecto de declaración, el alcohol y la posterior visita a la prostituta, sirven en cierto modo de frontera y proceso purgativo, una vez constatada la imposibilidad de una vía digna para su amor por Martina; todo ello unido a una nueva toma de decisiones, revestida de un carácter definitivamente resolutorio, según todo parece indicar:

«Volveré», fueron sus últimas palabras, pero él sabía que la decisión de no regresar nunca más estaba ya tomada, y esta vez era firme. Se sintió liberado de un gran peso. Al fin había conseguido poner fin a aquella pesadilla. (...) Era extraño, pero no sentía nada, ni siquiera un poco de nostalgia. Solo descanso y placidez. Y, cuando cerró los ojos, descubrió que el tapón de corcho había desaparecido de la mente y que todas las cosas del alma y del mundo estaban en orden y cada una en su lugar (*EMA*: 152).

No obstante, en el intervalo tras la despedida y la resolución de no volver otra vez por la casa de doña Paula, Matías Moro hojea una tarde el periódico en el que encuentra el anuncio de la venta de una nave industrial. Se trata de otra formulación del destino o del azar, que va a dirigir al mágico aprendiz a su aventura personal. Ese intervalo, que en principio nos muestra a un Matías Moro sosegado y alejado de las turbulencias del amor por Martina, en realidad nos da alguna pista fono-simbólica de que el hombre no ha olvidado a

³⁷⁷ Para el simbolismo de la mano, Chevalier indica que «Poner nuestras manos en las de otro es remitir nuestra libertad, o sobre todo desistir de ella confiándola, es abandonar nuestro poder» (*apud* Chevalier, 2007: 685).

la muchacha (las referencias al ambiente marítimo); además, obviamente, de que su decisión de poner en marcha la fábrica en venta radica en la fuerza de su sentimiento amoroso. En ese espacio temporal, la idea de premonición y de procesos anunciadores de hechos primordiales, tornan a asaltar a Matías Moro. La realidad, por tanto, vuelve a presentarse como un ente imbuido de significantes decisivos; de tal manera, el anuncio se constituye como «Tres líneas y un teléfono que de pronto le parecieron un mensaje en clave dirigido a él, y que solo él estaba llamado a descifrar. A partir de ahí, empezó a actuar como si siguiera instrucciones precisas para un papel dramático» (*EMA*: 155).

4.2.2.13. Matías Moro y el proyecto empresarial.

El proyecto de creación de la cooperativa, si en principio surge de una idea providencial (*EMA*: 157) o como consecuencia del *fatum*, es inmediatamente puesto en tela de juicio por el propio Matías Moro, sobre todo a raíz de las opiniones formuladas por Pacheco, quien en seguida se muestra favorable y entusiasmado con la idea, lo cual resulta abiertamente contradictorio con las dudas crecientes de Moro (el mágico aprendiz se erige –involuntariamente– como impulsor del proyecto, y al mismo tiempo como único representante de la duda y la indecisión, aspectos que se unen paradójicamente a la acción, aunque una acción lastrada precisamente por sus incertidumbres, aferradas a su interés vital por el *aurea mediocritas*). Pero la razón última de su proyecto empresarial está en el amor por Martina. Del mismo modo que su actitud mental con respecto a la joven pasa alternativamente por períodos consecutivos de optimismo y pesimismo, así también la relación con su idea empresarial se somete a los mismos vaivenes. El concepto de masculinidad, autoestima o creencia en sí mismo como hombre maduro, se sitúa en un segundo plano (o incluso desaparece) en favor de la idea de que el amor de Martina solo puede lograrlo aportando razones materiales contundentes y competitivas (y en este sentido el modelo que aporta el jefe Castro, como hombre, es fundamental, según se ha comentado más arriba), tal el caso de la empresa de cartonajes. La importancia del dinero, por tanto, aparece como consecuencia de todo lo anterior, aunque no es, ni mucho menos, el fin que persigue Moro, pues

A veces, y no podía evitar entonces una sensación placentera de vértigo, se veía ya convertido en un marajá de las finanzas porque quizá era cierto que las grandes fortunas, antes de materializarse en bienes, en poder, a menudo son solo una abstracción (*EMA*: 318).

En esta situación, las paradojas a que se somete su voluntad –según sus habituales directrices mentales– proporcionan indicios ya en su primera visita a la fábrica, por lo que respecta a la intención inmediata de volver tras sus pasos y olvidarse de la idea fundacional:

Consideró la posibilidad de marcharse de allí, de volver a casa, de sentarse en pijama, fresco y limpio, junto al balcón velado, pero enseguida oyó sus pasos en la hierba seca y vio cómo sus zapatos se iban cubriendo de polvo y avanzaban pisando restos de plástico, de papeles y de todo tipo de desperdicios y raeduras (*EMA*: 158).

Y en la segunda visita que Moro efectúa en compañía de su compañero Pacheco, lo que antes pareció apuntar a cierto posibilismo ambiental o subjetivo con respecto a la idea de crear la cooperativa, se torna ahora en dudas que se instauran en la conciencia del oficinista desde los primeros pasos y en sensaciones abiertamente hostiles que empiezan a asaltar a Moro ya en el taxi que los conduce a la fábrica. Tales prejuicios se dirigen en primer lugar hacia Pacheco (de quien cree que terminará siendo objeto de burla) y al hecho de haberle confesado su proyecto:

De pronto Matías encontró en todo aquello (en el silencio de Pacheco, en el calor, en los adornos, en el paisaje) signos premonitorios de desastre. De pronto se arrepintió de haberse confiado ingenuamente a un hombre con el que apenas tenía trato y que en el fondo despreciaba (*EMA*: 170).

De tal manera, el pesimismo se acrecienta a medida que transcurre el viaje y llegan a la nave:

Pero ahora de nuevo volvía a comprender lo ridículo y absurdo de su plan. Ahora iba en el taxi y su ánimo era cada vez más sombrío, y cuando se apearon junto a las vías muertas, estaba ya angustiado, y lleno de una oscura furia contra Pacheco y contra sí mis-

mo (EMA: 170).

Y en seguida la visión de la realidad se torna adversa, guiada por la idea de azar o de destino que ha prevalecido en los últimos tiempos:

Matías intentaba ordenar su biografía de los últimos meses para encontrar el origen de su infortunio, y la suma de azares y malentendidos que lo había condenado a caminar detrás de Pacheco por aquella vereda, cuando podía estar ahora en casa, echándose la siesta en el sofá, a salvo de preocupaciones y trabajos. Y otra vez se acordó de la costa, y se imaginó a sí mismo en un coche nuevo con las ventanillas abiertas al aire fresco del mar (EMA: 171).

Esta percepción pesimista y desencantada de Moro arranca, en primer lugar, de la creencia en la posibilidad de que Pacheco pretenda escarnecerlo en la oficina (EMA: 173). La idea de las posibles burlas de su compañero (EMA: 171-173) surgen por inercia (por pesimismo, en realidad) en la propia conciencia de Moro; después, tal convicción se incrementa a raíz de la inspección que de la fábrica realiza Pacheco, casi en silencio o con breves y precisas preguntas a Ortega, el encargado. Más significativamente, la actitud aludida de Pacheco se centra en lo minucioso de sus gestos, verdaderamente expectantes, que ejecuta antes de establecer un juicio de valor. Obviamente, la concepción de Matías Moro es completamente errónea, como demostrará la ulterior conversación con su compañero de oficina, en un bar cercano (EMA: 171-173). Matías espera, en realidad, una negativa de Martínez a que visite la fábrica y le dé su opinión sobre la viabilidad o inviabilidad de su idea (EMA: 196).

Tales dudas y contradicciones en la acción y en la voluntad de Matías se reflejan del mismo modo en la persecución de Martínez (EMA: 189-196) con la intención de pedirle parecer. Matías, en realidad, desea que Martínez le confirme la inviabilidad y lo disparatado de su proyecto; es decir, que las palabras de Martínez le sirvan de argumento para mantener las directrices de su *vida sosegada*. Por tanto, tras cada paso de Matías late la contradicción entre su voluntad, su deseo y la acción: el amor por Martina (el motor de su acción) y el interés vital por la vida sosegada (del que el amor lo hace separarse). En este sentido es claro que el amor por Martina es sacrificable en favor de la vida sosegada.

Pero, en los inicios de la reforma de la fábrica, las dudas y los pesimismos vuelven a acosarlo. En primer lugar, mediante el temor de que las reformas no avancen más y todo

se quede en simple proyecto; en segundo lugar, a partir del descreimiento de sí mismo y de su potencial, además de la tendencia a una vida llana, sin excesivos obstáculos (la *vida sosegada* ya aludida) (*EMA*: 212). El pesimismo da lugar, como siempre, a pensamientos decisivos que –no obstante– son enseguida abortados o allanados de forma inmediata, generalmente por la fuerza del propio *fatum*, del amor o del avance de su proyecto (limpieza de la nave, primera prueba de fabricación, o incluso el denominado *merchandising*, que le presenta Pacheco, etc.) (*EMA*: 212). Pero, en este orden de cosas, en medio de sus dudas, la voluntad de Matías es sometida –siempre en razón de su amor por Martina– cuando se echa a la calle en su papel de representante de la fábrica. El amor por la muchacha lo lleva efectivamente a pasar fatigas físicas y sufrir una rutina cuya aportación práctica o material finalmente es bien escasa (*EMA*: 217-218). En contraposición a ello, sus andanzas venales se desahogan en pensamientos más amables, siempre orientados a la vida sosegada, descansada y ociosa, y en el recuerdo de Martina (*EMA*: 218).

En el trasfondo de todo ello, la percepción de lo material como fuente primordial para acceder a Martina lo lleva a elucubrar con la posibilidad de hacerse multimillonario con el posible éxito de la fábrica, pese a que esa idea no sea exactamente consciente en él, aunque la evocación de la joven Martina no tarde en aparecer, vinculada a todos esos pensamientos de ensoñación, y, subyacente a todo, de nuevo el concepto de destino como organizador y hacedor perfecto del discurrir de su aventura (*EMA*: 221). Tales elucubraciones se asientan en una conformidad con el futuro, en caso de que este no cumpla con las expectativas (*EMA*: 221-222). Pero, en medio de tal visión conformista o resignada, se erige la esperanza de una vida al lado de la muchacha, la fundación de una familia, etc. (*EMA*: 222). No obstante todas sus dudas y sus evocaciones de Martina durante el tiempo que dedica a la reforma y preparación de la empresa de cartonajes, hay una directriz que se mantiene incluso a partir del momento en que la fábrica ha sido más o menos puesta en marcha o preparada para funcionar, y es la de volver a su vida acostumbrada, su opción vital declarada desde un principio (*EMA*: 223).

En realidad, las dudas y vacilaciones de Matías Moro están en plena relación con el conflicto entre el *decir* y el *callar* (presentes en la gran duda entre decidir declarar el amor a Martina y retroceder en ese paso), hay que hacer notar que la fábrica de cartonajes, una vez reformada, se torna un espacio físico que responde a cierto concepto del hogar. Este ámbito resulta acogedor a Matías Moro, de tal forma que parece insuflarle la palabra

(*EMA*: 244). La palabra no dicha, no expresada por miedo, se simboliza en la rosa que Matías coloca en un vaso, y que Martina mira, en un momento determinado, fijamente; circunstancia a la que responde Matías: «—Es para, en fin, para darte la bienvenida» (*EMA*: 245). Ciertamente, la escena contiene el potencial apropiado para que la declaración de amor se produzca, para lo cual la rosa sirve de prelude a lo que, finalmente, solo va a tener lugar en el espacio del deseo y la frustración (*EMA*: 246). En este contexto de la palabra y el silencio, o de la palabra no dicha, las incertidumbres y la inseguridad continúan al final de la visita a la fábrica, pese al momento feliz que ha transcurrido en compañía de Martina. El anuncio que le hace a la joven de la fiesta de inauguración traslada a Matías Moro al ámbito pleno de la realidad: «Matías dejó que la sonrisa se le consumiera en los labios hasta quedarse en una mueca de amargura. Con aquella fiesta, era como si se inaugurase también la realidad» (*EMA*: 247). E, inmediatamente, duda de las posibilidades del proyecto de cooperativa, que, en realidad, significa dudar del amor por Martina o, al menos, significa la conciencia del amor imposible:

Quizá lo mejor era seguir adelante solo y luego, dentro de unos meses, vender la fábrica, la organización y la imagen, todo en el mismo lote. En la venta iría incluida la condición de que Martina conservara su puesto en la fábrica. Aunque quizá para entonces ya no lo necesitara, pensó, y otra vez empezó a sentirse incómodo y confuso (*EMA*: 248).

Además, es evidente que la falta de fe en el proyecto que él mismo ha alentado discurre paralelamente a la desconfianza en sí mismo en relación con Martina. En la fiesta de inauguración de la fábrica, Matías Moro deambula por las cercanías del escenario «como al borde de un precipicio, y entonces se supo perdido sin remedio» (*EMA*: 297). Incluso en la cercanía o en la posibilidad de la catástrofe o la ruina, Moro parece sentirse paradójicamente esperanzador. Este matiz es interesante porque demuestra que, en el fondo, su decantación hacia la vida sosegada y cotidiana se reviste de una energía superior a la del amor; la esperanza en la ruina y la catástrofe lo acerca inevitablemente al *aurea mediocritas* tan anhelado por él, y, así, «Matías estaba tan maravillado por la cercanía de la catástrofe, que fue incapaz de hacer un gesto de enojo o fastidio» (*EMA*: 297).

No obstante los obstáculos mentales que Matías encuentra para declarar su amor a Martina, hay ocasiones en que se produce una sintonía entre ambos, de forma que el hombre parece encontrar el sentido y la respuesta que espera con respecto a la joven mucha-

cha, puesto que «Cuando se callaban, a veces ocurría que los silencios eran acogedores, y los dos se instalaban en ellos como fichas que comparten una casilla inexpugnable de parchís» (EMA: 334). En esos momentos el espíritu de Matías Moro se torna esperanzador, o al menos se decanta hacia la duda optimista: «¿Sería posible que aquella muchacha tan preciosa estuviese esperando de él un gesto explícito de amor?» (EMA: 334). Y, en este contexto, el paralelismo que se establece entre Sol-Martina y Castro-Moro se pone de relieve a partir del punto de vista de Veguita: «Esa niña es bien guapa, ¿eh? Y se la ve legal, no como el putón de Sol. Y se la nota a demás que está loquita por usted» (EMA: 334).

En esta misma línea, la percepción de los demás compañeros sobre la vinculación de Matías y Martina queda de manifiesto numerosas veces. Así, todo parece indicar aparentemente que los obstáculos y trabas mentales que encuentra Matías en su declaración de amor o en su apertura definitiva hacia el amor por Martina son, en realidad, elaboraciones del propio individuo frente a la posibilidad de la pérdida de su libertad personal. Es decir, desde el punto de vista de los demás (miss Josefina, Ortega, Veguita...) es evidente que Martina siente también una inclinación amorosa hacia Moro, y que lo único que en realidad la retiene es –del mismo modo que le ocurre a Matías– la conciencia, por una parte, de la diferencia intergeneracional y, por otra, la situación socioeconómica de su contexto familiar. Martina, por tanto, se encontraría en la misma línea de iniciativa de Moro, y actuaría según razones similares a las del hombre al que ama, y también se situaría en el mismo contexto de dudas y obstáculos que afectan al mágico aprendiz. Esta podría ser una interpretación partiendo del punto de vista de los individuos inmediatos a Matías Moro, aunque es cierto que finalmente su fuga con el rumano rompería este argumento. Es, asimismo, defendible que la decisión de Martina de «ennoviar» con uno de los obreros de la fábrica responde a la búsqueda de respuestas a una situación (de bloqueo, de estatismo emocional) que no proporciona el hombre al que pudiera estar amando. Siguiendo este mismo argumento, los comentarios de Veguita sirven de revulsivo a Moro, pero no van más allá, pues tales obstáculos mentales actúan sólida e incesantemente: «Desde entonces, a Matías le perseguía el estruendo de aquellas palabras. ¿Sería posible que Veguita tuviese razón y hubiese observado lo que quizá estaba a la vista y solo él no conseguía o no quería ver? (EMA: 334). Por tanto, las posibilidades de Moro parecen concluir en un círculo vicioso, en la rutina y el estatismo sentimentales:

Así era siempre. Deambulaba por un laberinto sentimental construido con tres o cuatro piezas, el miedo, el desdén, la culpa, la esperanza, y nunca sabía cuál iba a ser su estado de ánimo cuando, al filo de la una, tenía que abandonar precipitadamente aquella casilla para correr junto a Pacheco hacia la próxima. Comían al paso, de pie, ansiosos y añusgados, y cuando poco después llegaban a la oficina y se instalaban en la rutina confortable de siempre, a Matías le parecía que al fin podría descansar de su actividad febril de enamorado y empresario (*EMA*:335).

Hay un último instante –una última oportunidad– en que Matías Moro se sitúa ante el momento decisivo, el de dar el paso hacia el amor de Martina. El ambiente y la ocasión han sido elaborados adecuadamente por miss Josefina³⁷⁸; se trata de una fiesta de disfraces en el domicilio de la cantante retirada. Esta vez los gestos sustituyen a las inexistentes palabras y el contacto físico entre Martina y Moro está cargado de oportunidades emocionales y eróticas, pues ambos se toman de las manos y bailan, a instancias de los preparativos de miss Josefina (quien, por su parte, y abundando en el contenido íntimo y sensual del momento, se retira a una habitación con Bernal).

Narrativamente, la escena es magistral, pues las secuencias de los gestos de Matías y de Martina apuntan hacia una fusión amorosa total, hacia el cumplimiento absoluto del deseo de Matías Moro que ha ido creciendo desde el primer instante en que vio a Martina en la casa de doña Paula. Pese a ello, pese a esa gran oportunidad de declarar con gestos su amor y su deseo hacia la muchacha, desde el punto de vista de Moro todo transcurre «en el fondo ilusorio del espejo, o en un sueño, o en cualquier otra dimensión imaginaria» (*EMA*: 361), como si la intensidad del instante eliminara toda conexión con lo real, lo verdadero o lo posible; es decir, como si –en realidad– tal circunstancia enajenara al sujeto y lo convirtiese en otro.

Lo demás se constituye como movimientos en el plano del erotismo (el baile en

³⁷⁸ Miss Josefina muestra desde el principio (partiendo de su intuición o de su don de videncia) un más que palpable interés por la unión entre Matías Moro y Martina, indicios de lo cual se nos van administrando sutilmente. Las predicciones de miss Josefina sirven ya de corolario en este sentido, pero todo ello se concreta en gestos muy determinados de la artista. Así, una de tantas tardes, cuando doña Paula empieza a adormecerse, y «animado por miss Josefina, que con un lento y profundo cerrar de ojos parecía hacerle una señal de conformidad» (*EMA*:128), Matías se dirige al cuarto de Martina. Más adelante, ante las escasas expectativas de que la seleccionen para trabajar en un supermercado, miss Josefina sentencia que «Esa muchacha lo que necesita es un empleo o un marido» (*EMA*:135), idea que la artista inmediatamente acompaña de comentarios comprometedores para Matías Moro: «–Qué linda muchacha es Martina, ¿verdad, Matías –susurró–. ¡Y qué dulce y abrasadora debe ser en las noches de invierno!» (*EMA*:135). Su condición de pitonisa o mujer sensitiva está tratada, obviamente, en el sentido irónico, casi cómico, como ocurre con otros tantos personajes de Luis Landero. Para el tratamiento de la ironía y la caricatura en la obra de Landero, véase el artículo de Esperanza Mateos Donaire (2003).

pareja es ya de por sí un elemento pleno de erotismo cultural) cuyas promesas de realización se rompen en el último segundo, en que Moro se ha decidido (al menos mentalmente) y ha estado a punto de iniciar el gesto final hacia el beso. Y es aquí donde la abstención, la retirada última de ese movimiento, vuelve a impregnarse de los prejuicios que han venido asaltando al hombre desde que conoce a Martina: el miedo o la burla. Ambos términos resumen la actitud de Moro desde el principio; miedo a sí mismo, «el miedo de apropiarse de aquella inocencia inmerecida», o «una burla del destino» (véanse las citas abajo), el elemento conceptual impuesto en la conciencia de Moro como el verdadero motor de la vida:

Ahora podía besarla, acariciarla con toda la dulzura destilada por su tibio sol de otoño, y apurar luego el abrazo para imponerle la autoridad pujante de su hombría. Pero un súbito desaliento lo detuvo cuando ya insinuaba el movimiento de buscar sus labios y raptar su cintura y lanzarse a aquel abismo de desesperación y de placer. Quizá era el miedo de apropiarse de aquella inocencia inmerecida. O quizá se trataba de una burla del destino, que le había concedido todo cuanto anhelaba salvo la certeza de que sus dones no fuesen solo una ilusión. Apretó levemente su mano, como el náufrago que emite una señal agónica de socorro. Comprobó con alivio que no tenía respuesta. Pero la señal fue bastante para asustar a una bandada de grullas junto a un lago. La vio volar hacia el sol poniente. Entonces experimento la exaltación y la zozobra de los grandes viajes. Martina había reclinado la cabeza sobre su pecho y parecía estar medio dormida. Matías supo que todo era fácil y al mismo tiempo inalcanzable. Otro día, se dijo, hoy estoy muy cansado. Luego aflojó el brazo y subió la cara: se sentía liberado, pero a la vez perdido sin remedio (*EMA*: 361-362).

En otro orden paralelo, la relación entre la empresa y el amor (la primera consecuencia del segundo) es muy sólida, y ambos se crean y se destruyen (o se abandonan) de forma también solidaria. Así, las dudas empresariales de Moro son también las dudas sobre la construcción amorosa. De la misma forma, y tras la escena del baile, la decisión de Moro de suspender la acción sobre sus proyectos (conforme a su línea *ciclotímica*, según se ha comentado más arriba) es comunicada al resto de compañeros (*EMA*: 363), circunstancia que representa, en el fondo, una pérdida de fe en sí mismo («había perdido la fe en el futuro y no quería arruinarse del todo», [*EMA*: 363]) y en el ámbito que lo rodea; términos en los cuales no ha confiado nunca, pues ambos lo alejaban de su mediocre concepto de *vida sosegada*.

Ahora bien, la percepción de Moro (o su forma particular de justificar la vida y sus

momentos) sobre el episodio del baile y sobre las razones por las cuales no se decide finalmente a besar a Martina, queda resumida en algo que ya intuyó en esa escena, y es el sentido de *lo irreal*³⁷⁹. Por una parte, la realidad se vuelve irreal porque aparece disfrazada (ambos se habían mirado al espejo con ropajes escogidos de entre el contenido del baúl de miss Josefina), impostada, mentirosa³⁸⁰, pese a la verdad de sus sentimientos, de forma que «Todas aquellas circunstancias le habían dado a la escena un carácter teatral» (*EMA*: 364).

Por otra, la decisión de desistir del beso (y, por tanto, del conocimiento de la posibilidad o no de conseguir el amor de Martina) la justifica Moro en aspectos morales; por ejemplo, en «su condición ventajista de patrón» (*EMA*: 364); es decir en un posible abuso de autoridad sobre la muchacha. Y, además, en algo que se desprende de esto, como es el concepto del *ser y la apariencia*, lo real y lo irreal, el sueño y la vida (el pasado) como nostalgia:

Temía que Martina no lo aceptara como él era, pero también que lo aceptara únicamente por lo que aparentaba ser. (...) Y eso es lo que había pasado con Martina. Había sido como abrazar a un fantasma, como silbar una música que se escucha en los sueños, como entregarse a la nostalgia de una vida anterior (*EMA*: 364-365).

En rigor, todos estos argumentos parecen conformarse como argucias mentales para alejarse de la posibilidad de perder su libertad personal; aunque, por encima de todo ello, por encima de esas justificaciones personales y estrategias del yo, la verdad se impone, rotunda:

Y sin embargo algo había ocurrido aquella noche, algo real y sincero que latía con vida propia bajo el velo de la ilusión y del disfraz. Entonces, antes incluso de aflojar el brazo, supo sin duda que el único modo de avivar aquel pálido rescoldo de verdad consistía en volver a ser el que había sido siempre. En ese momento agradeció la bancarrota que se avecinaba. Era extraño, y ridículo, y hasta un poco cómico, porque había creado la empre-

³⁷⁹ La sensación de irrealidad afecta a Moro desde el momento en que encuentra a Martina: «Miró por última vez la figura irreal de la muchacha, que permanecía allí, como encantada en escorzo a la luz perlada del amanecer, y cerró con cuidado la puerta, y era como si de ese modo cayese finalmente el telón sobre los sucesos de aquella larga noche de insomnio, de alcohol y de fantasmas» (*EMA*: 47-48).

³⁸⁰ Conforme al concepto de realidad, el papel del periodista que aparece en la fiesta de inauguración de la fábrica sería el de representar la cara falsa frente a la cara verdadera de todo, que es el amor o la pasión amorosa: «Matías pensó que hubiera sido inútil contar la verdad, porque la verdad era más incierta aún que la hipótesis que acababa de oír» (*EMA*: 303).

sa para investirse de atributos espléndidos con que merecerse a Martina y ahora resultaba que, aun en el caso de que no se hubiese desmoronado por sí solo, habría tenido que desmontar aquel tinglado para presentarse ante ella con su verdadera identidad y tratar no ya de merecérsele, sino de ser aceptado a pesar de sus escasas cualidades y encantos (*EMA*: 365).

En conclusión, con su idea de empresa o cooperativa lo que pretende es tener algo que ofrecer a Martina y, de paso, salvar el «embrollo» de la fundación que había propagado en las visitas a la casa de doña Paula. Late aquí, consecuentemente, un concepto de autoestima del propio individuo en su relación con la figura femenina. Matías desea situarse en un nivel material superior al de su amada porque solo así cree que podrá optar realmente a su amor, a ser correspondido. Lo material se constituye entonces como una forma de compensación espiritual ante las escasas valencias que cree poseer Matías como hombre, pese a poseer una posición laboral digna y disponer de grandes ahorros. Los valores espirituales de Matías Moro, basados en su conocimiento del mundo, sus lecturas o su cultura, no parecen ser suficientes desde su punto de vista (y ciertamente se puede deducir que no lo son) para optar al amor de Martina. La importancia de lo material, por tanto, prevalece sobre los demás aspectos del ser; lo cual demuestra, en el fondo, una visión excesivamente simple o superficial de sí mismo o de las relaciones amorosas. Evidentemente, Matías Moro quiere compensar además la diferencia de edad con su idea de empresa, enmascarada en cooperativa y en ayuda altruista a una pequeña comunidad; lo que, de nuevo, nos dirige a antiguas costumbres sociales decimonónicas (por ejemplo el asunto de *El sí de las niñas*, etc.) en la relación hombre-mujer.

Pero la idea acerca de la empresa como proyecto de vida empieza a disolverse ante las escasas expectativas de evolución. La empresa, recordemos, en gran parte es sinónima de pasión amorosa, puesto que una y otra están sólidamente implicadas. Como el amor por Martina no parece adoptar formas viables y desde los inicios se decanta hacia la extinción o la imposibilidad, así también la empresa –casi inmediatamente después de su creación– se inclina hacia la desaparición, según los impulsos del propio Matías Moro. Como si renunciase abiertamente al amor, al renunciar teóricamente a la empresa su espíritu adquiere la libertad soñada, la esperanza y la alegría de regresar a su vida sosegada:

De repente, el futuro se abría ante él libre ya de amenazas. Volvería al punto de

partida, descansaría al fin de aquel ensueño agotador. Y como había hecho cuanto había podido, y había arriesgado lo poco que tenía y ya no le quedaba apenas nada que perder, tampoco lo perseguiría el remordimiento de no haberse atrevido a ser feliz (*EMA*: 345).

4.2.2.14. Lo heroico en Matías Moro.

El motivo o la idea del héroe es una de las constantes en la narrativa de Luis Landero; aparecía de forma mucho más explícita y funcional en *JET*, como referente cinematográfico, y también literario, para el protagonista. En este caso, la idea del héroe no adquiere un desarrollo semiótico tan vasto, pero no deja de ser significativo por cuanto que tal figura alimenta una idea masculina de seducción y poder para el protagonista.

Digamos que, de forma general, y en el sentido más clásico, la figura del héroe «simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas» (*apud* Chevalier, 2007: 558). Más allá de esto, el héroe se vincula a «la parte mágica del saber» (*apud* Chevalier, 2007: 559), signo, siquiera impreciso, del contexto personal de Matías Moro en su aventura. Finalmente, y siguiendo la entrada del *Diccionario de los símbolos* de Chevalier, «El héroe simboliza *el impulso evolutivo (el deseo esencial)*» (*apud* Chevalier, 2007: 560), de forma que «La primera victoria del héroe es la que obtiene sobre sí mismo» (*apud* Chevalier, 2007: 560). Algo de todo esto puede residir en el espíritu de Matías Moro, si no fuera porque su amor por la dorada mediocridad derriba cada uno de estos nobles principios, sostenidos únicamente por el impulso amoroso, que no sirve para el auto-vencimiento que plantea el concepto clásico.

En fin, en *EMA*, esta idea aparece en primera instancia mediante el motivo de las medallas militares del padre que Moro extrae de la bolsa de terciopelo (*EMA*: 80), junto al resto de objetos. Esta idea e heroicidad responde a arquetipos instaurados previamente en la concepción que del hombre y su vinculación con el mundo desarrolla Matías y, en definitiva, es él mismo quien llevará a término ese rol a partir del intenso sentimiento amoroso-sexual, al intentar sacar de la pobreza a las gentes que ocupan el entorno de Martina y doña Paula, además de a sus propios compañeros, que representarían el ejército de

guerreros.

La naturaleza heroica se pone en funcionamiento, a modo de reflejo de la herencia paterna, desde el momento en que el mágico aprendiz se preocupa, aun llegando a mentir (como Gregorio Olías), por la situación de pobreza y desahucio de la comunidad a la que pertenece doña Paula. El héroe crea inmediatamente expectativas ante esas pobres gentes (*EMA*: 90, 92). Matías Moro se ofrece para investigar sus derechos explicándoles que consultará a un abogado, etc., y, en la siguiente visita, para evitar que esta impostura se dilate, y haciendo ver que la cantidad extendida en el cheque procede de una «fundación empresarial de carácter benéfico» (*EMA*: 113) decide regalar a doña Paula una suma de cierta consideración. Además, y en ese mismo contexto, la impostura de la fundación que ha difundido M. Moro en primera instancia, se extiende por la vecindad, de tal modo que, en la siguiente visita el mágico aprendiz es recibido como un salvador, de tal manera que «a Matías le parecía que era un maharajá recibiendo en el salón del trono el homenaje de sus súbditos» (*EMA*: 121). A raíz de esa impostura (Moro dice pertenecer a «una fundación empresarial de carácter benéfico», que avala el dinero que les regala) difundida entre la comunidad del portal donde vive doña Paula, se extiende la especie de que el hombre efectivamente puede aportar su ayuda económica, lo cual provoca cierto hostigamiento³⁸¹ de algunos individuos de la comunidad (*EMA*: 145-146). La importancia de este aspecto radica en el concepto de impostura que se pone en juego; aunque tal hecho no se invista de los mismos efectos que en *Juegos de la edad tardía*, sí opera con la suficiente eficacia sobre la conciencia de las gentes entorno de doña Paula, hasta el punto de que algún individuo casi le exige «su colaboración financiera para poner en marcha un negocio de lo más legal y lucrativo» (*EMA*: 143). La mentira que Matías Moro deja circular, porque se ha olvidado de ella desde el instante en que intenta desbaratarla, contrasta en su espíritu con la verdad del amor por Martina y, en realidad, tal mentira se gesta por una razón estrictamente amorosa, pese a que desde la óptica consciente lo que predomine en la decisión de ayudar al entorno de doña Paula sea cierto sentimiento de piedad por el

³⁸¹ Este hostigamiento al que es sometido por las gentes de la comunidad de doña Paula le recuerda, de nuevo, al cuadro del ciervo acosado por una jauría de perros de Paul de Vos. Recordemos que el episodio evocado del padre enfermo en la clínica le trae a la memoria la misma imagen. La imagen evoca una forma icónica del temor, tal como indica Chevalier: «El ciervo es el símbolo de la velocidad, pero también del temor» (*apud* Chevalier, 2007: 288). El símbolo del ciervo de oro se extiende pleno de significado desde otras culturas; en el budismo, por ejemplo, representa al propio *bodhisattva*, «que salva a los hombres de la desesperación y aplaca sus pasiones». Tampoco conviene olvidar su valor erótico: símbolo del ardor sexual, la imagen del ciervo se adapta perfectamente a las pulsiones erótico-amorosas suscitadas en Matías Moro por la joven Martina.

prójimo.

4.2.2.15. Conclusiones.

Desde el argumento luckacsiano (Sobejano, 2003: 46) en cuanto a la relación entre el mundo y la conciencia en la novela, indicado para los textos precedentes, parece claro que, al menos en primera instancia, la categoría a la que debe ser adscrita *El mágico aprendiz*, y tomando como argumento el sustantivo del propio título, es la de *aprendizaje*, si es cierto que tal aprendizaje remite al individuo narrativo finalmente a la armonización con el mundo y, consecuentemente, a la *conciliación* con él. Lo que ocurre en este caso es que la conciencia de Matías Moro no procede según los conceptos o los impulsos románticos que, contrariamente, se albergaban en el alma de Gregorio Olías, sino que el espíritu del mágico aprendiz se encuentra cómodamente instalado en la *dorada mediocridad* clásica, a la que, en rigor, no desea renunciar, pese al estímulo que le lanza el amor y pese al proyecto empresarial que logra activar más las conciencias de los miembros de su pequeña comunidad laboral que la suya propia.

Dorada mediocridad es, efectivamente, su rutina laboral, sus fines de semana en soledad viendo la televisión mientras come pollo asado y ensaladilla rusa; del mismo modo, el entorno de su barrio, que contempla con cierto placer desde el balcón de su piso, o las recreaciones (que acaban volviéndose tediosas e irreales) de las vidas ajenas y las conclusiones que extrae de sus análisis subjetivos, arbitrarios y fantasiosos acerca de los transeúntes que ve pasar ante él, configuran también una automatización vitalista en cierto grado, una rutina afirmativa y conciliadora entre el mundo y el individuo que participa de él. Junto a tales recreaciones imaginativas, su capacidad para el sueño y el ensueño, en el mismo sentido que le sucede al protagonista de *Juegos de la edad tardía*, lo remiten al espacio arcádico de la infancia, esa patria insobornable a la que también desea regresar Gregorio Olías.

La soltería inerte de Matías Moro parece alimentarse de algunas sutilezas que, narrativamente, nos aporta la novela, del mismo modo insertas en el clima de la dorada mediocridad; por ejemplo, el matrimonio vecino cuyas discusiones le llegan desde el otro

lado de la pared y de las cuales volvemos a tener noticia en el último tramo de la novela (capítulo XX, [EMA: 407]), círculo y estructura que, de nuevo, se cierra y clausura asimismo una vida voluntariamente circular.

El conocimiento del amor remueve y resiente las convicciones y seguridades que le aportan esos elementos cotidianos suficientemente transitados y conocidos, y rompe «la lisura de hábitos», según expresa la voz narradora (EMA: 114), y el orden mediocre en que se desarrolla su vida. Pero, ante lo que parece ser el amor, Matías Moro en seguida interpone una actitud que podríamos identificar con la apatía, con el escepticismo o, incluso, con la pereza, con cierto cansancio vital o, sin duda, con el descreimiento, particularmente si consideramos las diferencias generacionales (y de mentalidad, probablemente) entre Martina y él, acaso el mayor y más sólido argumento para la indecisión que sufre durante las vicisitudes de su proceso amoroso y las dubitantes tentativas de declaración, nunca resueltas.

El amor, o lo que parece ser el amor, es el origen de su aventura empresarial: método compensatorio que Matías Moro utiliza para, en el fondo, contrarrestar un auto-concepto masculino disminuido y en desventaja en relación con cualquier individuo de poder adquisitivo mucho más alto que el suyo (individuo ciertamente también arquetípico, que podría recordar al modelo masculino romántico sobre el que opera Gregorio Olías) y, de forma particular, con el jefe Castro. En este sentido, los referentes cinematográficos válidos para el protagonista de *Juegos de la edad tardía* lo son también para Matías Moro; recordemos que la relación que el mágico aprendiz establece en ciertos momentos con la realidad, en virtud de sus ensoñaciones y fantasías solitarias, se originan merced a los mismos principios visuales e icónicos del cine clásico hollywoodiense, y contribuyen a alimentar instancias y aspectos incompletos de su alma como individuo, siempre con el objetivo de una posible seducción de la joven Martina.

Las dudas e indecisiones que afectan a su conciencia en relación con la conveniencia o no de declarar su amor a Martina, se transmiten igualmente al proyecto ideado. Matías Moro ejecuta una acción y, al mismo tiempo, desea desistir de ella a cada momento. Se lanza a un proyecto desmedido con la excusa de ayudar a una pequeña comunidad de gentes de escasas expectativas laborales y de futuro; pero, en realidad, lo que desea es crear un contexto adecuado para la seducción, primero, y después para la realización amorosa en la persona de la joven muchacha. Puesto que sus prejuicios masculinos no permiten el acercamiento definitivo a Martina, así también sus prejuicios con respecto a la em-

presa de envases de cartón no logran alcanzar un desarrollo con expectativas verdaderas. Empresa y amor se proponen, en realidad, como una amenaza (representada recurrentemente por el icono pictórico del ciervo hostigado por la jauría de perros, del pintor barroco Paul de Vos) de ruptura definitiva y comprometedora del orden mediocre en que discurre su vida.

Por tanto, nos encontramos ante un hombre que ama su soledad, su contexto vital, su orden mediocre y su vida rutinaria hasta el punto de que, si cede en un principio cierto dominio al estímulo del amor y a las energías prácticas que emplea a tenor de esa pasión amorosa (dentro de un contexto de tentativa –tal vez torpemente administrada– de unión de lo material con lo espiritual, si se quiere), estos principios ejercen el suficiente influjo en su conciencia masculina como para no traicionarlos y, tal vez engañándose a sí mismo, renunciar a una posible compleción vital encarnada en la unión del hombre y la mujer.

4.3. CONCLUSIONES FINALES.

En las conclusiones parciales de cada una de las novelas analizadas se ha ido configurando, según creemos, el sentido que opera en el individuo y en su identidad narrativa, conforme a la perspectiva adoptada. Recordemos, no obstante, el enfrentamiento implícito entre *individuo* y *mundo* y la respuesta en forma de disociación entre *realidad* y *deseo*.

En *El bobo ilustrado*, Pedro de Vergara se sitúa taxativamente en un mundo que se construye según la idea del romanticismo de la desilusión. Vergara, él mismo lo comenta, es, en el fondo, un romántico enamorado del idealismo proyectado en una mujer, Rahel Levin, imagen plena de amor y sensualidad. Lo que ocurre es que a ese idealismo se llega por la indiferencia que muestra hacia el ámbito que lo rodea, el cual se erige como territorio agónico, inarmónico.

De una parte, la vida de Vergara transcurre en mitad de una ciudad sórdida e imbuida de un conflicto político y bélico. El espíritu del periodista se identifica y se traslada al cronotopo urbano, señalado por ciertos símbolos de gran carga semántica, como el cadáver del perro, anunciación de su propio destino. De otro lado, Vergara es, en rigor, un ser en soledad, y esa soledad ya está también en la ciudad misma y en el desajustado ambiente político, pues sus relaciones, menos que sociales, menos que vinculadas a individuos de su mismo pensamiento (afrancesados), permanecen en un limitado y estrecho círculo, en el que se insertan Mariblanca y Pepa Montserrat, mujeres que alimentan sus pulsiones sexuales y eróticas inmediatas, y que a la postre, forman parte —en silencio, hipócritamente— de la comunidad enemiga; además de Rahel Levin, elevada a la esfera de lo idealizado.

La ciudad (reflejo narrativo del espíritu de Pedro de Vergara) es sórdida porque también es hostil, y así se demuestra en el itinerario que efectúa el protagonista a la busca del domicilio de su compañero de redacción Francisco Rodríguez. Madrid se presenta como una ciudad plena de olores fétidos y como un espacio que amenaza la vida del periodista de forma constante, contrarrestando ese anhelo de armonía que, en rigor, quiere encontrar en las tres mujeres mencionadas, a distintos niveles.

De otro lado, el acoso de los mendigos que sufre en ese itinerario mencionado, o la conmoción que le inflige el polvo de yeso de una carga de jumentos en la calle, en el mismo trayecto, revelan a un ser con poca capacidad para su propia defensa, a la vez que patético, desubicado, apartado de todo lo que signifique armonía. Además, su condición políti-

ca de partidario (en principio) de José Bonaparte lo sitúa, igualmente, en un estado de incesante vigilancia y temor. El clima político constituye, para Vergara, un factor de desasosiego, de enajenación y alienación; Vergara es un ser desasistido, disminuido por el ambiente, pero también porque su espíritu es un espíritu de *bobo*, es decir: candoroso en demasía, indeciso, laxo, un individuo *en la frontera*, como se ha comentado, puesto que no posee la capacidad de declarar abiertamente su decantación política, acaso porque, en el fondo, no la conozca con plena certidumbre.

Más aún, las mujeres a las que ama o admira, representan una parte personal e íntima que se expande una vez que se halla solo en su domicilio. Es un hombre, por tanto, un ser, de doble concepción o de doble conciencia, pleno de impulsos inconfesables, entregado a su propia fantasía erótica; e incompleto, en definitiva, por ello mismo. Solo en la mujer, particularmente en su relación con Mariblanca, parece encontrar una armonía fantasirosa que inmediatamente queda vinculada, por mimesis física, a otra mujer, la ideal, la que encierra todo un *desideratum* de virtudes, Rahel Levin.

Siguiendo el argumento de Sobejano mencionado, Vergara es un ser que, incapaz de imponerse al mundo, es arrastrado por las circunstancias que imperan en ese mundo. La realidad es, para Vergara, adversidad, y el héroe no es héroe, sino un hombre arrastrado en su conciencia por la ausencia de una energía suficiente, que cae no en la afirmación, o al menos no en una afirmación suficientemente pujante, sino inerte, cómoda; por tanto su agonía es una lucha de antemano perdida en medio de la precariedad del mundo que no quiere o no puede afrontar. Individuo, por tanto, inerme, pero también incapaz, que prefiere lo fantástico al afrontamiento resolutivo. Individuo escindido, en gran parte, entre el camino de sus impulsos (los más fáciles) y el camino del deber o de la lucha. En la imposibilidad de reconciliación de ambas pulsiones, una de ellas, la vinculada a la realidad, asfixia o extermina a la otra, de tal forma que el hombre resulta, en ese choque, la primera y única víctima.

En el caso de *Muchos años después*, Julián obedece nítidamente al perfil del ludópata, lo que inmediatamente se proyecta en la conciencia y constituye, al mismo tiempo, cierto reflejo de determinado contexto generacional sobrevenido tras los primeros años de democracia. Desde un punto de vista literario y trascendente, el juego puede ser entendido como metáfora de este desencanto generacional, de cierto escapismo o de evasión de uno mismo, aunque sea una fórmula más de comienzos de los setenta (Buckley, 2000: 72-73). En este sentido, José Carlos Mainer considera, del mismo modo, que «la transición co-

menzó antes de la muerte física del dictador y se extendió hasta más allá de la Constitución de 1978» (Mainer, 2004: 42), fechas en las que se desarrolla la acción de la novela. El mismo crítico, más allá de esto, establece que el desencanto y el tema de la identidad aparecen en la novela española entre 1970 y 1985, hasta desembocar en lo que él llama la *privatización de la literatura* (Mainer, 2004: 42). Por tanto, *MAD* se mantiene en la órbita de las novelas que proponen «el crepúsculo de los valores» (Mainer, 2004: 41) mediante el «intento de buscar el remoto parentesco que tiene la luz del corazón de los héroes con los rescoldos de un fuego primordial y semiextinguido, siempre a lo largo de los caminos inciertos» (Mainer, 2004: 41).

De otro lado, tal y como comenta Juan Ángel Juristo (1994: 57), el aspecto moral queda patente en función del tema de la alienación, que se une al del conocimiento en tanto en cuanto ahonda en los procesos psicológicos del jugador, que, en definitiva, deben entenderse como una búsqueda que «se dirige hacia un exterior vacío, en el cual las personas no cuentan» (Vázquez Rial, 1994: 64).

Además, los mismos presupuestos que se han tenido en cuenta para las conclusiones finales de *EBI* se concitan aquí, y en idéntico sentido, para *MAD*. Las pasiones (militancia política y juego) de las que hablaba Bayal en su lugar (1997: 174) son las mismas que nosotros denominamos *alienación* o *enajenación* (esto es: corolario de la relación héroe/individuo y mundo). Alienación que se demuestra, de nuevo, la «la falta de armonía entre la realidad y el héroe» que mencionaba Darío Villanueva (1979: 44). Los dos amigos son individuos que combaten con cierta afirmación, pero en un mundo «precario y deficiente» (Villanueva, 1979: 44) que, o los tienta con la patología del juego, o con la obsesión devota por una ideología; es decir, que los aleja de una posible *conciliación*. Nos encontramos, por tanto, ante una novela, de nuevo, que profesa «el romanticismo de la desilusión», conforme al aserto de Sobejano (2003: 46).

Julián, por su parte, está sometido por una ludopatía absolutamente indomeñable. Autor de una sola novela y una segunda que nunca concluirá y que iniciará apenas, su *pathos* se cifra en el puro juego de casino, actividad a la que ya se entregaba en su vida parisina. La escritura literaria permanece, para él, en un segundo plano, asfixiada por la ludopatía, en paralelismo inverso al de su amigo Silverio; de manera que si para Julián el texto de la novela es siempre un texto por escribir, para Silverio el texto de su ensayo es siempre un texto por concluir.

De ahí en adelante, y no de forma paulatina, irá siendo seducido por las largas se-

siones en las salas de juego en las que apuesta al *black jack*, a la ruleta o al punto y banca, y cuyas ganancias sustanciosas (solo en determinado momento) no lo incitarán a abandonar sino, al contrario, a continuar hasta su completa ruina, no solo crematística, también moral y casi física en mitad de su particular viaje al fin de la noche. El juego, además de alienación, configura un contexto casi familiar para el jugador por las relaciones que se establecen entre los asistentes habituales. Para Julián, las sesiones de juego en la mesa de la ruleta, de *black jack* o de punto y banca, se desarrollan como un rito (cantinelas mentales, manías numerológicas, etc.), sobre lo cual el jugador cree imponer su dominio. Todo ello es testimonio de un ambiente presidido por la enfermedad que somete casi diariamente a sus propias normas al individuo, en el fondo no otra cosa que es un ser débil y sin capacidad de reacción.

Al medio, queda una pequeña familia *de hecho* destruida ya inicialmente con la muerte de su hija de pocos meses en el camino hacia España, un pareja por la que muy pronto dejará de mostrar interés, y que terminará cayendo en el consumo de estupefacientes. De cualquier modo, el regreso a España de los tres protagonistas supone ya un encuentro con la adversidad en virtud del contraste social y político con respecto al contexto francés o parisino, y la muerte prematura de la niña de la pareja Julián-Odile preanuncia un decurso verdaderamente poco alentador para la evolución de la historia.

Por su parte, Silverio, representante desde su infancia placentina de la clase proletaria, se suma en Madrid al activismo político para, en seguida, influido por las ideas y por la admiración de Sartre, marcharse a París. Silverio es, como Vergara, como Gregorio Olías, como Matías Moro o, incluso, como el narrador sin nombre de *LAI* y *LLL*, un ser en soledad, anhelante de amor, cuya existencia se sustenta en la devoción por una ideología política (si se quiere, otra enfermedad alienadora, como la de su amigo Julián) a la que intenta aportar una obra de renovación, interminable, proteica, casi infinita, cuyo manuscrito terminará prendiendo fuego y convirtiéndose en cenizas. Su evolución vital y social, no obstante, debe considerarse muy distinta a la de su amigo Julián: niño pobre primero, activista clandestino, trabajador alienado en un gran mercado de París, termina creando su propia editorial, de la que finalmente será desvinculado por sus propios socios.

La conciencia de Silverio se halla en todo momento mediatizada y dirigida por el pensamiento marxista; de tal modo, más que en español, podría decirse de Silverio que, si se me permite la ironía, piensa *en marxismo*. Su línea de pensamiento y su proyecto son insobornables, pero la forma en que administra su parte intelectual parece no tener rumbo

en cuanto a que se muestra incapaz de concluir su empresa ensayística, la cual, siguiendo el verso de Cernuda, encuentra su mejor destino en la «destrucción, el fuego». La enfermedad de Silverio, de resonancias literarias si pensamos en *La montaña mágica* o en *Pabellón de reposo*, representa, más que una enfermedad en sí, un símbolo de su propia lucha con el medio hostil en que se desarrolla su actividad laboral en el mercado de Les Halles. La enfermedad, en este caso, también porta un sentido literario, aunque escéptico y negador en el plano corporal, al unirse al concepto artaudiano y deleuziano del *cuero sin órganos*.

De algún modo, debemos considerar que las vidas de Julián y Silverio son paralelas y, al mismo tiempo, están unidas gramaticalmente por la palabra. No solo por la palabra lógica, la frustrada creación literaria, en el caso de Julián Zúñiga, o la palabra ideológica exacerbada –en espiral, circular, diríamos, por la ausencia de un final programado– en el caso de Silverio, sino por la palabra primitiva, automática, irracional y, en última instancia, lúdica, que señala sentidos inalcanzables cuyo origen probablemente se halle en el subconsciente. Acaso el sentido último, y simple, de su amistad se encuentre en la pervivencia de la infancia, al modo del no enteramente enigmático *Rosebud* orwellesiano, la patria común de la memoria del ser humano, y no en los avatares políticos, ni en el paralelismo biográfico, sino únicamente en la convivencia placentina de los años de posguerra. De hecho, en el anticipo de *Muchos años después* (primer capítulo) que Gabriel y Galán publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Gabriel y Galán, 1990c: 80) aparece el término *Rochebud* donde, una vez publicada la novela, dice *Malambruno* (Gabriel y Galán, 1991: 35). De tal modo, las jitanjáforas (y tanto *Rochebud* como *Malambruno* lo son) se sitúan jalonadamente a lo largo de la narración y sirven de anagnórisis en medio del azar y del destino (es decir, de la sincronicidad) parisinos, tal un círculo verbal que une y cierra no solo las biografías de dos individuos, sino, acaso, la de un autor, José Antonio Gabriel y Galán, cuya conciencia literaria y poética ha expuesto sus demonios en forma de dualidad, aunque este aspecto forma parte, como diría Caballero Bonald, de otra novela de la memoria.

En el centro del dualismo Julián-Silverio, Odile se propone, a modo de «territorio y conjunción», según palabras de Hidalgo Bayal (1997: 174), ya desde el principio, como el preaviso de la muerte. En rigor, no puede ser considerada una figura de gran relevancia narrativa, sino más bien un símbolo, merced a su vinculación icónica y evocadora con la niña ahogada o asesinada en el campo placentino, y hallada por los dos amigos. En virtud

de lo cual, además de la abrupta muerte de la hija de pocos meses en los inicios de la novela, su trayecto vital será entorpecido, en primer lugar, por el egocentrismo de Julián; en segundo lugar, podría conjeturarse que por su falta de autoestima (profesional, vital) y, en consecuencia, por su caída en el consumo de estupefacientes. Símbolo y aviso, argumento para la alienación (incluso una alienación geográfica o cultural, si se prefiere, por su origen parisino), el amor de Silverio hacia ella no la dirige hacia la salvación.

En lo atinente a *Los años imaginarios*, y partiendo del concepto de identidad narrativa al que nos hemos aproximado al principio del presente trabajo, su identidad se formula, en primer lugar, desde la primera persona del discurso: su cosmovisión es, de este modo, absolutamente subjetiva, por lo autobiográfico o lo ficticiamente autobiográfico, y, también, imaginativa, unida a la naturaleza estética de su universo perceptivo.

Efectivamente, el individuo que se esconde tras el narrador se proyecta particularmente mediante el lenguaje como «único corpus semiótico fiable desde el que entenderse a sí mismo» (Navajas, 1987: 23), en el que prepondera lo poemático o lo metafórico, unido a la visión surrealista y la utilización de un léxico de registro culto, además de neologismos. La naturaleza poética de la novela, la conciencia de *obra implícita*, metanarrativa según queda establecido en determinados momentos, nos desvela al narrador mismo, al individuo *que escribe*; la conciencia en el lenguaje manifiesta la conciencia del mundo y a través del lenguaje se nos descubre la conciencia del individuo y, por tanto, sus rasgos de identidad. Estos signos de identidad son muy precisos, aunque su conciencia profunda quede diluida o velada por esos ellos mismos, antepuestos a los rasgos de carácter y a un temperamento que nos son desconocidos. En este sentido podemos afirmar que la identidad de quien escribe se asienta en la metáfora y la visión de un mundo que se transforma en la imaginación.

Se trata de un mundo literariamente estético, porque lo estético prevalece sobre casi cualquier otra instancia. Los espacios se tornan metáfora y se distinguen precisamente por la transformación imaginativa a la que son sometidos mediante la conciencia de quien los mira o los recuerda. El *mundo del individuo que escribe* es un mundo preciosista, aunque es cierto que notablemente frío, pues las transformaciones metafóricas no transmiten valores reconocidamente humanos desde el punto de vista emocional o del pensamiento. El suyo es un mundo marcado por valores literarios, estéticos, de ahí que en seguida se reconozcan elementos de estos ámbitos: futurismo, maquinismo, creacionismo (el lenguaje, para el narrador-escritor es creación constante). Junto a ello, el espacio urbano se propone

como representante de un proceso alejado de la normalidad, vinculado igualmente a referentes literarios, pues se nos presenta como un espacio semoviente, mágico o sobrenatural por su capacidad de desprenderse de la tierra y sostenerse en el aire lo suficiente como para provocar la muerte de la amada Irache. El espacio forma parte del individuo, más que de la ciudad en sí; es un espacio imaginario, proyectado según los valores estéticos, según la tradición libresca que, implícitamente, muestra el narrador; el espacio es como la vida vivida y escrita por el individuo que la narra: transitado, pero también pleno de imágenes. Y, en este sentido, la imagen del mar pondera toda esta naturaleza de lo vivido en la conciencia estética: quienes acompañan al narrador-escritor en sus paseos o viajes por Asgard dudan de su existencia, tal y como queda demostrado.

Un mar que si en *LLL* se deja traslucir en tanto que lejano marco topográfico de Asgard, en *LAI* introduce aspectos surrealistas que se relacionan con la estricta percepción subjetiva del narrador, de tal forma que deja en el lector una sensación muy ambigua en cuanto a su existencia o no, y revaloriza la idea de *imaginario* contenida en el propio título de la novela: un mundo inexistente, o muy transformado, junto a un movimiento espacial también imposible, lo que valoriza la idea fantástica que recorre esta primera etapa de Guerrero.

No obstante, si hay algo que devuelve al individuo al ámbito de lo humano, más allá de la visión metafórica, aunque nunca sin desprenderse de ella, es el erotismo, encarnado en en las figuras femeninas y en la relación que el protagonista mantiene con ellas. Pero, del mismo modo, el cuerpo femenino se vuelve metáfora, las relaciones sexuales se ponderan léxicamente en función del valor literario que alcanzan desde la perspectiva del protagonista-narrador. En general, la figura femenina es percibida en un sentido poético o estético, unido a veces a matices mitológicos o idealizantes (a veces en un sentido suavemente irónico). El erotismo vivido por parte de los personajes (desde luego por el narrador, pues es el único punto de vista que conocemos) se desarrolla en el ámbito de la exultación vitalista y sensual, en el marco del triángulo amoroso (Narrador-Irache-Lolas). El cuerpo femenino es fuente de goce sexual y amoroso. A veces el erotismo es vivido, imaginado o valorado por el narrador abruptamente, pero por lo general la visión o la transformación poética de la mujer está presente siempre a partir de proyecciones apolíneo-vitalistas, siempre referidas al recuerdo, pues el narrador evoca *o inventa* los años vividos en un pasado indeterminado.

Finalmente, el carácter imaginativo, cultural, literario y esteticista del individuo se

expande por todo el texto mediante animizaciones de objetos o de elementos de la tradición cultural (licántropos, esfinges, pájaros) todo lo cual en definitiva contribuye a la creación de un universo completamente inédito y de extraordinaria originalidad que nos descubren a un individuo cuya conciencia no se rige por valores mundanos o frívolos, sino por otros bien distintos: la cultura, el lenguaje perfeccionista, lo bello y lo abrupto transformado metafóricamente como únicas formas de supervivencia. Todo lo cual concluye en un individuo equiparable al narrador de *Los ladrones de libros*: esteticista, literario, imaginativo, cuyo mundo es el resultado estricto de su propia visión personalista, en función de estos epítetos.

Por lo que respecta a *Los ladrones de libros*, las claves son, aproximadamente, idénticas a la expuestas para *Los años imaginarios*. El narrador que escribe su texto es anónimo, si bien su identidad implícita se proyecta sobre la serie de heterónimos que lo persiguen de algún modo o invaden su espacio vital. Debemos pensar que, en realidad, todos los individuos que lo rodean son heterónimos suyos, extensiones de su propio espíritu que terminan expandiéndose o muriendo como efecto de la aceptación o rechazo de las regiones aceptadas o censuradas de sí mismo. Es decir, los heterónimos son signo y símbolo de las metamorfosis (nunca explícitas) del propio individuo que escribe, del propio creador. En este sentido, los espacios interiores de El Vaticano o el teatro, o incluso la ciudad en su sentido cómico o de personificación cómica, son también representativos de tal metamorfosis.

El Vaticano es una casona que alberga una estética decimonónica, se va transformando de día en día hacia una época anterior, influida sin duda por el efecto del eterno retorno que promueve el maelstrom. El teatro como espacio interior adquiere vida en un sentido metonímico, en tanto que ocupado por seres o personajes que asisten a la obra en la que participa Marlén. Y la ciudad entera como unidad animizada o personificada persigue amenazadoramente al narrador-protagonista hasta su entrada en el teatro.

De otro lado, el desarrollo compositivo del surrealismo se disemina por todo el texto como leitmotiv de la expresión literaria, mediante imágenes animistas de objetos inanimados, metáforas o, incluso, mediante lo que aquí hemos dado en denominar la «imagen icónico-poética estimulada», todo lo cual en definitiva contribuye a la creación de un universo imaginativo y literario completamente inédito y de extraordinaria originalidad.

Otro aspecto interesante lo constituye el motivo de la metanarración, unida a la escritura y a los heterónimos. El narrador-protagonista de *LLL* escribe las peripecias del gru-

po desde El Vaticano, alude al propio libro que está escribiendo en varios momentos de la novela. Junto a ello, el motivo de la escritura como crítica literaria implícita sobre el propio texto, y los heterónimos como figuras especulares del narrador mismo, convierten a la novela en un texto metaliterario, un texto que es consciente de sí mismo, en la línea del posmodernismo.

Los heterónimos de *LLL* ponderan el mito del escritor cuya personalidad se escinde en varias voces que representan distintos estilos literarios, motivo de estirpe pessoana. Son, en este caso, seres poco palpables –ocultos tras una máscara, una gabardina y un sombrero, o hechos de cartón–, poco físicos, cuya entidad queda trascendida únicamente en las cuartillas escritas que portan, espejo del mismo libro al que pertenecen.

Uno de los motivos aglutinadores en la acción de ambas novelas –aunque más presente en *LAI* que en *LLL*– es el erotismo y las relaciones amorosas que establece el narrador con los distintos personajes femeninos: Irache, Lolás, Marlén o Ascania. En general, la figura femenina es percibida en un sentido poético o estético, unido a veces a matices mitológicos o idealizantes (a veces en un sentido suavemente irónico). El erotismo vivido por parte de los personajes (desde luego por el narrador, pues es el único punto de vista que conocemos) se desarrolla en el ámbito de la exultación vitalista y sensual, en el marco del triángulo amoroso (Narrador-Irache-Lolás o Narrador-Marlén-Ascania). El cuerpo femenino es fuente de goce sexual y amoroso. A veces el erotismo es vivido, imaginado o valorado por el narrador abruptamente, pero por lo general la visión o la transformación poética de la mujer está presente siempre a partir de proyecciones apolíneo-vitalistas, bien sea referidas al recuerdo (caso de Irache) o al presente (Marlén, Lolás).

Los personajes restantes, es decir, los que no se imbrican en el núcleo más inmediato del narrador –los femeninos exclusivamente–, no poseen profundidad psicológica y muestran un desarrollo mínimo. Digamos que actúan nada más; sienten y piensan poco; el narrador no focaliza su atención en ellos y no los enriquece porque en realidad el interés que lo conduce es, sobre todo, erótico o intelectual y está dirigido o bien a las figuras femeninas o bien su pulsión culturalista o libresca. En general, podemos afirmar que el universo literario de *LLL* está elaborado, mediante un lenguaje denso en mecanismos metafóricos, símiles e imágenes poéticas que aportan la imagen de un individuo estético, literario, culturalista, imbuido de una identidad cuya naturaleza participa de estos mismos adjetivos.

Siguiendo el argumento luckacsiano en cuanto a la relación entre el mundo y la conciencia en la novela, ya indicado para *EBI* y *MAD* (Sobejano, 2003: 46), en el caso de

la primer novela de Luis Landero podemos establecer una pertenencia a la triple categoría instaurada por el filósofo húngaro: si, por una parte, el individuo se desenvuelve en un romanticismo inicial (adolescente), es decir, en el idealismo ensoñador y abstracto de *Don Quijote*, merced, particularmente, al concepto familiar de *afán* y de la rudimentaria enseñanza libresca (diccionario, atlas y enciclopedia, en número iniciático) que le suministra el tío Félix, la vida rutinaria que sigue a la primera etapa de su biografía, una vez que se instala en la empresa Requena & Belson, provoca una caída en el conformismo vital, que en algún sentido podríamos entroncar con la *desilusión romántica* recordada por Sobejano y Lukács. El idealismo aparentemente desaparece, aunque, en realidad, se halla en estado latente en la conciencia de Olías, de otro modo su recuperación y audaz desarrollo fictivo en los años de madurez no hubiera tenido lugar. La desilusión alimentada por la rutina, por lo tanto, revierte en última instancia en la conciliación final con el mundo o, mejor, con el yo íntimo de Gregorio, desilusionado durante muchos años de vida profesional y personal empobrecida e inane, aunque este aspecto pertenezca de hecho a la *extranarración*, a lo no narrado. Por tanto, y en cierto grado, *ilusión*, *desilusión* y *conciliación* pueden ser niveles que se encuentren en un mismo texto y en la misma línea de conciencia del individuo narrativo. La conciencia Gregorio Olías no renuncia al mundo, sino que termina imponiéndose y armonizando con él, aunque sus procedimientos sean exclusivamente fantasiosos, elaborados fictivamente y fruto de sus ensoñaciones juveniles. Acaso sea este, según creemos, el mejor logro narrativo y la razón del éxito literario de *Juegos de la edad tardía*, puesto que se trata de un texto que apela, en el fondo, a tres instancias del espíritu del ser humano que, tras su evolución en el psiquismo del individuo, quedan resueltas al menos en el nivel creativo.

Por lo demás, los aspectos que proporcionan a Gregorio Olías su identidad narrativa se asientan, en primer lugar, en un arquetipo familiar suministrado por el abuelo en función del concepto de *afán* (es decir, «el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce») y de su naturaleza de *hablador* (por utilizar el título de Vargas Llosa), esto es, de narrador oral de historias, entre ellas la de la fundación de la casa, y de otros tan significativos para la posterior proyección del individuo como el de *inspiración*, *inmortalidad* o el de *sabiduría natural*; todo lo cual alberga en sí mismo otro modelo nuclear, que es el de romanticismo: el abuelo es ya un arquetipo romántico que sabe transmitir ese mismo espíritu a su nieto. Unido a este modelo primitivo romántico, aparece el sueño y el ensueño. Las frecuentes ensoñaciones trasladan a Gre-

gorio Olías al universo de lo posible no realizado; pero, además, el ensueño comparece como fórmula escapista cuando se halla inmerso en los diferentes momentos del conflicto que, voluntariamente o no, elabora ficcionalmente; o bien cuando, disfrazado con gabardina, sombrero y gafas, proyecta la imagen de un determinado logro; o bien comparece en el avezado cambio de nombres; o, finalmente, en el momento en que se siente atraído por la joven Marilín.

Por lo demás, el arquetipo del héroe se nutre, además del universo romántico, del otro más moderno aportado por la cinematografía hollywoodiense: el de seductor, explorador y viajero, además del policiaco, como deja bien patente el propio disfraz. A partir de estos principios, lo que queda es la capacidad de recreación fantasiosa de Gregorio Olías; un fondo personal propenso a tales estímulos (acaso por una razón genética, nunca lo sabremos); y, finalmente, sus viejos deseos arrumbados en el limbo de su memoria y sus recuerdos de adolescencia: el de ser otro (el de «ser toro», según expresó al abuelo), incluso en el nombre, el de ser protagonista de otra vida.

Esa otra vida no es posible lograrla a su edad, a no ser que se proyecte mediante el lenguaje y la imaginación, y no sin un referente concreto, tal y como sucede dialógicamente con Don Quijote y Sancho. Por tanto, la invención de Gregorio Olías es la manifestación de su *deseo*, una actualización de lo que, en su adolescencia, solamente pareció ser atisbado, mínimamente aprehendido y apenas vivido: otro nombre, otra vida, otro individuo y otra realidad que contribuyeran o aportaran la conciliación real y verdadera con el mundo.

La metamorfosis de la identidad, aludida (Vázquez Medel, 1992: 355-372) al principio del epígrafe general se lleva a término, por tanto, en virtud de varios aspectos. El primero de ellos es el valor que Gregorio, en su adolescencia, transmite a la palabra fenómeno mágico, redentor o transformador, que luego le va a servir para la creación de sus primeros poemas. La palabra permite pequeñas transformaciones que dan lugar a neologismos, es decir, metamorfosis que ya preanuncian la capacidad de inventar y lograr nuevas realidades en función del carácter alquímico del verbo. Junto a la palabra, el sentido de *factum* es otro referente que guía, al menos intuitivamente, cada uno de los hitos de su trayecto inventivo, aunque la fuerza de este elemento lo sitúe en momentos angustiosos y lo lleve al desencanto e, incluso, a la idea del suicidio.

Además, el cambio de identidad de Gregorio Olías es confirmado por un elemento de gran fuerza mágica y simbólica, el espejo, el cual está unido a la percepción de sí mis-

mo; de tal manera, complementa, confirma o desdice muchos gestos y percepciones del propio rostro o de su aspecto. El espejo proyecta siempre, por tanto, una imagen valorativa, analítica e introspectiva, física o mental, del propio individuo, en sus diversos aspectos; esto es: pondera, difumina, anima o abate a quien se sitúa ante la superficie que refleja.

De otro lado, Gregorio Olías empieza a concretar su identidad ficticia o su nueva identidad personal a partir de una serie de objetos que presenta a Gil como regalo. Los objetos son indicios falsos, pero los impregna de verosimilitud y realidad, les transmite su espíritu y les adjudica un pasado y un valor plenos de connotaciones personales. Junto a los objetos, la imagen adoptada de poeta se sirve de otra específica, la del poeta romántico inglés, que bien pudiera pertenecer (aunque no se explicita) a un Byron, o a un Shelley, vistos en cualquier grabado o fotografía.

En definitiva, se trata de un individuo disconforme con su propia identidad que, llevado por los avatares más realistas de la vida, se ve obligado a adormecer durante muchos años el impulso de ser otro, impulso nacido en su adolescencia y motivado por signos externos procedentes de su abuelo, de su tío Félix y, concluyentemente, de un amigo de la infancia. Individuo, por tanto, escindido, alienado, enajenado entre su deseo y la realidad. En este caso, la reconciliación con el mundo se lleva a término de forma positiva, en virtud de la permanencia del nombre inventado por él mismo, de la huella dejada en su compañero Gil y de la creación del círculo cultural con el nombre o pseudónimo del poeta creado por Gregorio Olías.

Por último, *El mágico aprendiz* responde a la misma concepción general que hemos considerado para las novelas precedentes. En este sentido, en cuanto a la relación entre el mundo y la conciencia en la novela, parece claro que, al menos en primera instancia, la categoría moral a la que debe ser adscrito el mágico aprendiz, y tomando como argumento el sustantivo del propio título, es la de *aprendizaje*, si es cierto que tal aprendizaje remite al individuo narrativo finalmente a la armonización con el mundo y, consecuentemente, a la *conciliación* con él. Lo que ocurre en este caso es que la conciencia de Matías Moro no procede según los conceptos o los impulsos románticos que, contrariamente, se albergaban en el alma de Gregorio Olías, sino que el espíritu del mágico aprendiz se encuentra cómodamente instalado en la *dorada mediocridad* clásica, a la que, en rigor, no desea renunciar, pese al estímulo que le lanza el amor y pese al proyecto empresarial que logra activar más las conciencias de los miembros de su pequeña comunidad laboral que la suya propia.

Dorada mediocridad es, efectivamente, su rutina laboral, sus fines de semana en soledad viendo la televisión mientras come pollo asado y ensaladilla rusa; del mismo modo, el entorno de su barrio, que contempla con cierto placer desde el balcón de su piso, o las recreaciones (que acaban volviéndose tediosas e irreales) de las vidas ajenas y las conclusiones que extrae de sus análisis subjetivos, arbitrarios y fantasiosos acerca de los transeúntes que ve pasar ante él, configuran también una automatización vitalista en cierto grado, una rutina afirmativa y conciliadora entre el mundo y el individuo que participa de él. Junto a tales recreaciones imaginativas, su capacidad para el sueño y el ensueño, en el mismo sentido que le sucede al protagonista de *Juegos de la edad tardía*, lo remiten al espacio arcádico de la infancia, esa patria insobornable a la que también desea regresar Gregorio Olías.

La soltería inerte de Matías Moro parece alimentarse de algunas sutilezas que, narrativamente, nos aporta la novela, del mismo modo insertas en el clima de la dorada mediocridad; por ejemplo, el matrimonio vecino cuyas discusiones le llegan desde el otro lado de la pared y de las cuales volvemos a tener noticia en el último tramo de la novela (capítulo XX, [EMA: 407]), círculo y estructura que, de nuevo, se cierra y clausura asimismo una vida voluntariamente circular.

El conocimiento del amor remueve y resiente las convicciones y seguridades que le aportan esos elementos cotidianos suficientemente transitados y conocidos, y rompe «la lisura de hábitos», según expresa la voz narradora (EMA: 114), y el orden mediocre en que se desarrolla su vida. Pero, ante lo que parece ser el amor, Matías Moro en seguida interpone una actitud que podríamos identificar con la apatía, con el escepticismo o, incluso, con la pereza, con cierto cansancio vital o, sin duda, con el descreimiento, particularmente si consideramos las diferencias generacionales (y de mentalidad, probablemente) entre Martina y él, acaso el mayor y más sólido argumento para la indecisión que sufre durante las vicisitudes de su proceso amoroso y las dubitantes tentativas de declaración, nunca resueltas.

El amor, o lo que parece ser el amor, es el origen de su aventura empresarial: método compensatorio que Matías Moro utiliza para, en el fondo, contrarrestar un auto-concepto masculino disminuido y en desventaja en relación con cualquier individuo de poder adquisitivo mucho más alto que el suyo (individuo ciertamente también arquetípico, que podría recordar al modelo masculino romántico sobre el que opera Gregorio Olías) y, de forma particular, con el jefe Castro. En este sentido, los referentes cinematográficos válidos

para el protagonista de *Juegos de la edad tardía* lo son también para Matías Moro; recordemos que la relación que el mágico aprendiz establece en ciertos momentos con la realidad, en virtud de sus ensoñaciones y fantasías solitarias, se originan merced a los mismos principios visuales e icónicos del cine clásico hollywoodiense, y contribuyen a alimentar instancias y aspectos incompletos de su alma como individuo, siempre con el objetivo de una posible seducción de la joven Martina.

Las dudas e indecisiones que afectan a su conciencia en relación con la conveniencia o no de declarar su amor a Martina, se transmiten igualmente al proyecto ideado. Matías Moro ejecuta una acción y, al mismo tiempo, desea desistir de ella a cada momento. Se lanza a un proyecto desmedido con la excusa de ayudar a una pequeña comunidad de gentes de escasas expectativas laborales y de futuro; pero, en realidad, lo que desea es crear un contexto adecuado para la seducción, primero, y después para la realización amorosa en la persona de la joven muchacha. Puesto que sus prejuicios masculinos no permiten el acercamiento definitivo a Martina, así también sus prejuicios con respecto a la empresa de envases de cartón no logran alcanzar un desarrollo con expectativas verdaderas. Empresa y amor se proponen, en realidad, como una amenaza (representada recurrentemente por el icono pictórico del ciervo hostigado por la jauría de perros, del pintor barroco Paul de Vos) de ruptura definitiva y comprometedora del orden mediocre en que discurre su vida.

Por tanto, nos encontramos ante un hombre que ama su soledad, su contexto vital, su orden mediocre y su vida rutinaria hasta el punto de que, si cede en un principio cierto dominio al estímulo del amor y a las energías prácticas que emplea a tenor de esa pasión amorosa (dentro de un contexto de tentativa –tal vez torpemente administrada– de unión de lo material con lo espiritual, si se quiere), estos principios ejercen el suficiente influjo en su conciencia masculina como para no traicionarlos y, tal vez engañándose a sí mismo, renunciar a una posible compleción vital encarnada en la unión del hombre y la mujer.

5. BIBLIOGRAFÍA.

Obras analizadas en el presente trabajo:

- Gabriel y Galán, José Antonio (1991), *Muchos años después*, Madrid: Alfaguara.
- Gabriel y Galán, José Antonio (1993), *El bobo ilustrado*, Madrid: Alfaguara.
- Guerrero, Alonso (1987), *Los años imaginarios*, Pamplona: Pamiela.
- Guerrero, Alonso (1991), *Los ladrones de libros*, Badajoz: Diputación Provincial.
- Landero, Luis (1990), *Juegos de la edad tardía*, Barcelona: Tusquets Editores.
- Landero, Luis (1999), *El mágico aprendiz*, Barcelona: Tusquets Editores.

Bibliografía citada:

- ABRAMS, Meyer Howards (1962), *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires: Nova.
- ACEDO TAPIA, Eugenia María (2011), *Del infierno al paraíso: espacios míticos en la novela española actual*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- ACÍN, Ramón (1990), *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- ALLARD, Geneviève y Pierre Lefort (1988), *La máscara*, México, D. F.: F.C.E.
- ALONSO, Santos (1982), «José Antonio Gabriel y Galán: *La memoria cautiva. A salto de mata*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 386, agosto, pp. 435-438.
- ___ (1983), *La novela en la transición*, Madrid: Libros Dante.
- ___ (2003), *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino (1983), *El hombre y su soledad*, Salamanca: Sígueme.
- ALLARD, Geneviève y Pierre Lefort (1988), *La máscara*, México D. F.: F.C.E.

- AMELL, Samuel (ed.) (1992), *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura.
- ___ y Salvador García Castañeda (eds.) (1988), *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid: Playor.
- ARANGUREN, José Luis (1995), *Obras completas. Volumen 3: Ética y sociedad*, Madrid: Trotta.
- ARENDT, Hannah (2000), *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía*, Barcelona: Lumen.
- ___ (2010), *La condición humana*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- ARGULLOL, Rafael (1982), *El héroe y el único*, Madrid: Taurus.
- ARREGUI, Jorge V. y Manuel A. Basombrió (1999), «Identidad personal e identidad narrativa», en *Thémata*, nº 22, pp. 17-31.
- ARRIBAS, Sonia (2006), «Pequeña narrativa de la narrativa», en *Arbor* nº 722, noviembre-diciembre, pp. 797-808.
- ARTAUD, Antonin (1983), *El suicidado por la sociedad. Para acabar de una vez con el juicio de dios*, Madrid: Fundamentos.
- ARTOLA, Miguel (1989), *Los afrancesados*, Madrid: Alianza.
- ASÍS GARROTE, María Dolores de (1996), *Última hora de la novela en España*, Madrid: Pirámide.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2001), *Teoría general del personaje*, Madrid: Heraclea.
- AZANCOT, Leopoldo (1987), «El bobo ilustrado», en *ABC Literario*, 24 de enero, p. 43.
- AZUAR CARMEN, Rafael (1987), *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- BACH, Mauricio (1999), «Una aventura quijotesca», en *La Vanguardia*, 2 febrero, p. 4. También en: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1999/02/19/pagina-4/34492119/pdf.html>.
- BACHELARD, Gaston (1997), *La poética de la ensoñación*, Madrid: FCE.
- ___ (2000), *La poética del espacio*, Madrid: FCE.
- BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona: Planeta.

- BARRERO PÉREZ, Óscar (1992), *Historia de la literatura española contemporánea: 1939-1990*, Tres Cantos: Istmo.
- BEGUIN, Albert (1978), *El alma romántica y el sueño*, Madrid: FCE.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992), «Luis Landero en el País de Maricastaña», en *Castilla. Estudios de literatura*, nº17, pp. 33-48.
- ___ (1994), «La estética de Luis Landero», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº532, pp. 130-133.
- ___ (2007), «Aventuras nocturnas de Luis Landero», en *Ínsula*, nº 730, pp. 33-34.
- BERMÚDEZ-CAÑETE FERNÁNDEZ, Federico (1992), «Temporalidad y azar en *Muchos años después*, de José Antonio Gabriel y Galán», en *Ínsula*, nº 545, p. 23.
- BÉRTOLO CADENAS, Constantino (1989), «Introducción a la narrativa española actual», en *Revista de Occidente*, nº 98-99, pp. 29-60.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1990), «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en Marina Mayoral (comp.), *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 43-68.
- BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero (1999), *Manual de zoología fantástica*, México: FCE.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1975), *25 mujeres a través de sus cartas*, Madrid: Almena.
- BUENDÍA LÓPEZ, José Luis (1991), «Landero, al otro lado del espejo», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 492, pp. 134-138.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1994). «El fin de la Utopía. Aproximación a la novelística del desencanto», en *Altazor*, nº 5, pp. 63-75.
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1997), «*Muchos años después*, de José Antonio Gabriel y Galán en el marco de la narrativa del desencanto», en Torre Serrano, Esteban y José Luis García Barrientos, *Comentarios de textos literarios hispánicos: homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid: Síntesis, pp. 51-66.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1994), «Alonso Guerrero. Sobre los ladrones de libros», en *El Urogallo*, suplemento del nº 97 (junio), «La narrativa en Extremadura», pp. 28-31.
- CAÑELLES, Isabel (1999), *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

- CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel (2013), *La novela española en la transición. 1973-1982*, Zaragoza: Prensas Universitarias.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.) (1989), *Teoría del personaje*, Madrid: Alianza.
- CASTILLO-PUCHE, José Luis (1988), «Situación de la novela española actual», en AMELL, Samuel y Salvador García Castañeda (eds.), (1988), *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid: Playor.
- CASTRO PERICACHO, Carlos de (2011), «La constitución narrativa de la identidad y la experiencia del tiempo», en *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, nº 30, pp. 199-215. También en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/36583/35416> (consultado el 1/10/2015).
- CAYETANO ROSADO, Moisés (1984), *Alquimia. Antología consultada de nuevos y novísimos narradores extremeños*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2007), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- CONTE, Rafael (1999), «Un año en (el) otro mundo», *ABC Cultural*, 4 febrero, p. 15.
- COPLESTON, Frederick (2012), *Historia de la Filosofía*, volumen 3, Barcelona: Círculo de Lectores.
- DE CASTRO, María Isabel, y Lucía Montejo Gurruchaga, (1991), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid: UNED.
- DE DIEGO, Manuel (2014), *Ludopatía, ciber-ludopatía y otras adicciones*, Almería: Editorial Círculo Rojo.
- DE PAZ, Alfredo (2003), *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos-Alianza.
- DERRIDA, Jacques (1972), *Dos ensayos*, Barcelona: Anagrama.
- ECO, Umberto (1988), *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (2001), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires: Emecé.
- FREUD, Sigmund (1976), *Obras completas IV*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GABRIEL Y GALÁN, José Antonio (1985), «Soledad y contradicción», en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares: Fundación Colegio

- del Rey.
- ___ (1988), *Poesía (1970-1985)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- ___ (1989a), «Las palabras del año que viene», en *Revista de Occidente* 98-99, julio-agosto, pp. 109-110.
- ___ (1989b), «Un alto en Biarritz», en *Revista de Occidente* 98-99, pp. 109-120.
- ___ (1990a), «El personaje c'est moi», en *El personaje novelesco*, Marina Mayoral (comp.), Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 117-126.
- ___ (1990b), «Retrato del escritor que se juega la vida», en *Cursos de verano. El Escorial, 1989*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 69-83.
- ___ (1990c), «Muchos años antes», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 479, pp. 67-80.
- ___ (2004), «El riesgo del desvarío», en *Reflexiones sobre la novela*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 19-22.
- ___ (2007), *Diario 1980-1993*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- GALÁN LORÉS, Carlos (1988), «La novela», en *Letras españolas 1987*, Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 11-45.
- ___ (1989), «La novela», en *Letras españolas 1988*, pp. 9-40, Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura.
- ___ (1991), «La novela», en *Letras españolas 1989*. Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 9-35
- GALCERÁN HUGUET, Montserrat (1985), «Sujeto, libertad y alienación en un perspectiva marxista». *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, V. Madrid: Universidad Complutense.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1988), «Algunas calas en la última novela española», en *ABC Literario*, 16 abril, pp. VIII-X.
- ___ (1989), «Juegos de la edad tardía. Luis Landero», en *ABC Literario*, 30 diciembre, p. 53.
- GARCÍA, Luis (2001), «Luis Landero, Entre líneas: el cuento o la vida», en *Péndulo del milenio* nº 14, 55-56.
- GOMEZ-VIDAL, Elvire (2009), *El espectáculo de la creación y de la recepción: Juegos de la edad tardía de Luis Landero*, Bordeaux: Université Michel de Montaigne.
- GULLÓN, Ricardo (1979), *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid:

- Taurus.
- ___ (1990), *La novela lírica*, Madrid: Cátedra.
- GURMÉNDEZ, Carlos (1985), *Tratado de las pasiones*, México: FCE.
- ___ (1989), *El secreto de la alienación y de la desalienación humana*, Barcelona: Anthropos.
- ___ (1993), *Teoría de los sentimientos*, Madrid: FCE.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco y Julia Barella (1997), *Madrid en la novela VI*, Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura.
- HEIDEGGER, Martin (1992), *Arte y poesía*, Buenos Aires: FCE.
- HIDALGO BAYAL, Gonzalo (1994), «La novela de José Antonio Gabriel y Galán», en VV. AA., *José Antonio Gabriel y Galán. Reflexiones sobre su vida y obra*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 71-75.
- ___ (1995), «La ficción y el afán: ensayo sobre Luis Landero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 535, pp. 113-130.
- ___ (1997), *Equidistancias*, Badajoz: Del Oeste Ediciones.
- INGENSCHAY, Dieter y Hans-Jörg Neuschäfer (1994), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona: Lumen.
- JUNG, Carl Gustav (1983), *La interpretación de la naturaleza y de la psique*, Barcelona: Paidós.
- JURISTO, Juan Ángel (1993), «Invocación a la memoria», en *El Urogallo*, nº 84, pp. 64-66.
- LAFUENTE, Fernando Rodríguez (1989), «No hay ficción sin invención», en *Revista de Occidente*, nº 98-99, pp. 63-71.
- LANGA PIZARRO, M^a del Mar (2000), *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999), análisis y diccionario de autores*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ___ (2004), «La novela histórica española en la transición y en la democracia», *Anales de la Literatura Española*, nº 17, pp. 107-120.
- LATOURET, Anny (1968), *Reinas sin corona*, Madrid: Magisterio Español.
- LOZANO MIJARES, Pilar (2007), *Novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- LUKÁCS, Georg (1971), *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- MACEIRAS, Manuel (2009), «Presentación» a *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur,

- Madrid: Siglo XXI, pp. 629-631.
- MAINER, José Carlos (2004), «Identidad y desencanto en tres novelas de la Transición: *Visión del ahogado, El río de la luna y El héroe de las mansardas de Mansard*», en Antonio Rey Hazas (ed.), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid: Eneida.
- MANCHÓN GÓMEZ, Raúl (1992), «La presencia de Cervantes y Kafka en *Juegos de la edad tardía*», en *Revista de Estudios Extremeños*, v. 48, nº 1, pp. 277-290.
- MARÍAS, Javier (1990), «¿Quién escribe», en Marina Mayoral (comp.), *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 91-99.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- MARTINÓN, Miguel (1994), «La estética neobarroca en *Juegos de la edad tardía*», en *Revista de Filología*, núm. 13, Universidad de La Laguna, pp. 209-232.
- MATEOS DONAIRE, Esperanza (2003), «Ironía y caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste», en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Actas del X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, pp. 121-130.
- MAYORAL, Marina (comp.) (1990), *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura.
- ___ (1990), «La autonomía del personaje novelesco», en Marina Mayoral (comp.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, pp. 101-108.
- MONDELO GONZÁLEZ, Edisa (1996), «Del hacer y el decir. Sobre la identidad narrativa de los personajes», *CIC*, nº 2, Servicio de Publicaciones UCM, pp. 99-105, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC9696110099A> (consultado el 1/10/2015).
- MORA, Magdalena (1989), «La construcción de la identidad en el personaje novelístico», en *Teoría del personaje*, Carlos Castilla del Pino (comp.), Madrid: Alianza, pp. 75-95,
- MORGADO, Nuria (2010), «Resonancias cervantinas en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero, y *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina», en *Don Quijote y la narrativa posmoderna*, Mercedes Juliá (coord.), pp. 131-145.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1990), «La invención del personaje», en Marina

- Mayoral (comp.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, pp. 87-90.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987), *Teoría y práctica de la novela postmoderna*, Barcelona: Ediciones del Mall.
- NIETZSCHE, Friedrich (2014), *La ciencia jovial*, Madrid: Gredos.
- PECELLÍN LANCHARRO, Manuel (1994), «Dos novelas sobre la condición humana», en VV. AA, *José Antonio Gabriel y Galán. Reflexiones sobre su vida y obra*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 51-54.
- PENA, M^a del Carmen (1998), *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus.
- PRADO, Benjamín (1991), «La crítica literaria en los medios de comunicación», *Letras españolas 1989*, Madrid: Castalia, pp. 59-67.
- RICOEUR, Paul (2004), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI Editores.
- ___ (2006), *Sí mismo como otro*, México, D. F.: Siglo XXI Editores.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2000), «Notas sobre el lenguaje en José Antonio Gabriel y Galán», en *Revista de Estudios Extremeños* n° 56, t. 3, pp. 833-844.
- RIVAS YANES, Alberto (1997), «Lo quijotesco como principio estructural de *Juegos de la edad tardía*», en *Anales cervantinos*, n° 33, pp. 367-376.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1988), «José Antonio Gabriel y Galán: ilustraciones y referencias», suplemento de *Anthropos*, n° 10, pp. 14-20.
- RUIZ DE AGUIRRE, Alfonso (2005), «*El Quijote* como hipotexto fundamental en *Juegos de la edad tardía*», en *Revista de Estudios Extremeños*, n° 61, t. 2, pp. 485-536.
- SANESE, Claudia [s/f], «La relevancia ética de los *puzzling cases*», *Inter Ethica*, en: http://ponce.inter.edu/nhp/contents/inter_ethica/pdf/puzzling_cases.pdf.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1992), «La novela», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona: Crítica, pp. 249-284.
- SENABRE, Ricardo (1991), «*Muchos años después*», en *ABC Literario*, 8 de junio, p. 119.
- ___ (1999), «El mágico aprendiz», *Diario El mundo*, 14 de febrero, en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-magico-aprendiz/13477> (consultado el 17/10/2015).

- SERRA, Fátima (2000), *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid: Pliegos.
- SILVA, María Luisa (2006), «Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur», en *Ágora. Papeles de Filosofía*, nº 25/2, pp. 103-118.
- SIMÓ COMAS, Marta (2007), *Tiempo, espacio y discurso en la configuración del personaje literario: Los círculos del tiempo* de José Luis Sampedro, Sevilla: Alfar.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (1992), «El discurso en la ficción posmoderna española», Asociación Internacional de Hispanistas, Actas XI. También en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_025.pdf. (consultado el 09/10/15).
- SOBEJANO, Gonzalo (2003), «*La novela ensimismada*», en *Novela Española contemporánea 1940-1995*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación.
- SOLDEVILLA Durante, Ignacio (1988), «La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985», en AMELL, Samuel y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid: Playor.
- ___ (2000), «Luis Landero o La Coherencia (A propósito de *El Mágico Aprendiz*)», en *España contemporánea*, nº 13, 2, pp. 103-108.
- SUÑÉN, Luis (1982), «Ser y parecer. Hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano. 1970-1981», en *Quimera*, nº 16, pp. 4-7.
- THIEBAUT, Carlos (1989), «Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del Sur», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid: Alianza, pp. 121-144.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (2000), «De novelas y novelistas extremeños. Notas de lectura», en *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 56, t. 1, pp. 29-60.
- TUSQUETS, Esther (1990), «Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco», en Marina Mayoral (comp.), *El personaje novelesco*, Madrid: Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, pp. 109-115.
- UBACH MEDINA, Antonio (2001), «Realidad y ficción en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero», en *Espéculo*, nº 16. Madrid: Universidad Complutense. También en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/landero.html> (consultado el 30/08/2015).
- URIBE, Germán (1997), «Los últimos días de Sartre: el infierno son los otros», *Espéculo*, nº 7, <https://pen->

- dientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/jpsartre.htm (consultado el 30/08/2015).
- VALLS, Fernando (1990), «Luis Landero: la conquista del afán», *Ínsula*, nº 522, p. 26.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona: Círculo de lectores.
- ____ (2002), *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1992), «Lectura e interpretación de *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero», en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José M^a Capote Benot*, Sevilla: Universidad, pp. 355-372.
- VÁZQUEZ RIAL, Horacio (1994), «La gran novela de la transición», en *José Antonio Gabriel y Galán. Reflexiones sobre su vida y obra*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 63-66.
- VÉLEZ DE VILLA, Analía (2008), «Luigi Pirandello y Luis Landero: hacia una ontología inacabada», en *Anuario de estudios filológicos*, nº 31, pp. 229-240.
- ____ (2010), «*El mágico aprendiz* de Luis Landero, o cómo poner-en-obra-la-verdad», en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, nº 13, 1, pp. 137-146.
- VILLANUEVA, Darío, (1976), «La novela», en *El año literario español 1976*, Madrid: Castalia, pp. 9-29.
- ____ (1977), «La novela», en *El año literario español 1977*, Madrid: Castalia, pp. 9-36.
- ____ (1979), «La novela», en *El año cultural español 1979*, Madrid: Castalia, pp. 27-53.
- ____ (1980), «La novela», en *El año literario español 1974-1979*, Madrid: Castalia.
- ____ (1981), «La novela», en *El año literario español 1980*, Madrid: Castalia, pp. 14-43.
- ____ (1987), «La novela», en *Letras españolas 1976-1986*, Madrid: Castalia-Ministerio de Cultura, pp. 19-64.
- ____ (1992), «Los marcos de la literatura española (1975-1990)», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona: Crítica, pp. 3-40,
- VIOLA, Manuel Simón (2008), «La narrativa extremeña en las últimas décadas (1982-2005)», en *Alborayque. Revista de la Biblioteca de Extremadura*, Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, pp. 41-87.

- ___ (2010), *Literatura en Extremadura. Novela. (Antología)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- ___ (2001), «Literatura extremeña en el cambio de siglo (1975-2000)», en AEPE, *Actas XXXVI*, Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_36/congreso_36_15.pdf
- VV. AA. (1994), *Gabriel y Galán. Reflexiones sobre su vida y obra*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- VV. AA. *El Urogallo* (1994), suplemento del nº 97 (junio), «La narrativa en Extremadura», pp. 11-30.
- YNDURÁIN HERNÁNDEZ, Francisco (1974), «Para una función lúdica en el lenguaje», *Boletín Informativo de la Fundación March*, nº 19, Madrid: Fundación Juan March, pp. 365-373.
- ZAMBRANO, María (2004), *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.