

EL ESPACIO NARRATIVO EN *EL AMIGO DE LAS MUJERES*, DE GUSTAVO MARTÍN GARZO*

Carmen Morán Rodríguez
Investigadora Juan de la Cierva
Universitat de les Illes Balears

En los últimos años, Gustavo Martín Garzo se ha consolidado como uno de los autores españoles más reconocidos por la crítica y el público. Sin embargo, el libro sobre el que trata esta comunicación, *El amigo de las mujeres*, no se cuenta entre los más leídos de su autor. La razón es que su aparición es anterior al gran éxito editorial del mismo, *El lenguaje de las fuentes*¹, que abriría a Martín Garzo las puertas de las editoriales de amplia difusión. La publicación original de *El amigo...* fue mucho más restringida: el libro ganó la décima edición del Premio “Emilio Hurtado” en el año 1992 y Caja España financió una edición cuidada, pero reducida². La re-

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)” (código VA074A07) financiado por la Junta de Castilla y León y dirigido por María Pilar Celma Valero (Universidad de Valladolid). Carmen Morán Rodríguez es miembro de dicho proyecto desde su aprobación en 2007.

1. Barcelona, Lumen, 1993. Premio Nacional de Literatura en 1994.

2. La última página del volumen informa de quiénes fueron los integrantes del jurado del “X Concurso para libros de cuentos ‘Emilio Hurtado’”: Joaquín López Contreras, Vicepresidente de Caja España (presidente del jurado); Juan Pedro Aparicio Fernández, Luis Mateo Díez Rodríguez, Antonio Gamoneda Lobón, Eugenio García de Nora, Salvador Gutiérrez Ordóñez, José María Merino Sánchez, Antonio Pereira González y Bonifacio Rodríguez Díez, (vocales); Concepción Díez Fernández, representante de la Obra Social de Caja España (secretaria). Cito siem-

ciente reedición³ ha puesto el libro al alcance de un mayor número de lectores pero no ha tenido aún efecto significativo en los estudios dedicados al escritor vallisoletano.

Género del libro

Como vemos, la denominación del premio clasifica ya la obra como “libro de cuentos”. Si nos detenemos a observar la extensión de los mismos, la invitación a utilizar el término “microcuentos” llega por sí sola: únicamente uno de los relatos supera las cuatro páginas (“La esclava”, *AM*, 102-106); le siguen en extensión “La casa de Admeto” (*AM*, 99-101), “La ponedora” (*AM*, 106-109), “El cesto de frutas” (*AM*, 109-111): todos estos relatos de cierta longitud se condensan en la última parte del libro, “Sucesos”, mientras que en las anteriores los textos no suelen superar la página, y en muchos casos ni siquiera alcanzan la veintena de líneas: por limitar los ejemplos a dos, “La expiación” (*AM*, 21) se condensa en cinco renglones y “El beso II” (*AM*, 27) consiste en apenas seis.

El texto que encontramos en la solapilla del libro, sin embargo, muestra una cauta ambigüedad a la hora de adscribirlo a un solo género, e insiste en vincular el atractivo de la obra a su carácter inclasificable:

Este libro es, sin duda, atípico, pues disuelve la distinción entre géneros literarios. Se trata de un conjunto de fragmentos de variable tamaño sobre el tema obsesivo de las mujeres. Un personaje que suele aparecer en tercera persona y no tiene nombre ni rasgos que lo identifiquen, es el hilo que los enlaza, e incluso a veces toma él mismo la palabra. Los fragmentos van combinando pequeños relatos, momentos descriptivos y fantasías, se abastecen tanto de la observación de la realidad como de la mitología o la religión o de las noticias de prensa.

pre por la primera edición de *El amigo de las mujeres*, Oviedo, Caja España, 1992. Dado que a lo largo de este trabajo las citas de esta obra serán constantes, en adelante se incluirán en el texto con la abreviatura *AM* y la página).

3. Barcelona, Debolsillo, 2002.

La descripción acerca del contenido es muy exacta, y nos ahorra detenernos en similares puntualizaciones. Por lo que respecta al género literario, está claro que llamar microrrelatos a estos “fragmentos de variable tamaño” resulta discutible: no, como hemos visto, por su extensión, sino más bien a causa del contenido. Aunque evitaré detenerme aquí en la discusión terminológica, y no es mi objetivo decidir tajantemente sobre el género del libro, sí conviene apuntar algunas notas sobre esto. Por una parte, hay entre los fragmentos una clara unidad (de tema, de estilo e incluso de protagonista, lo que ya es más raro en una colección de microcuentos); por otra, desde luego, tampoco podemos hablar de novela, siquiera fragmentada. A esto se añade la escasa o nula narratividad de muchos de esos fragmentos (y aquellos que sí presentan una peripecia, incluso bastante desarrollada, vienen a coincidir con los más extensos, arriba citados, e integrados en la sección llamada precisamente “Sucesos”). Frente a estas consideraciones cabe argumentar que las peculiaridades y originalidad del libro (su unidad, el que gran parte de los pasajes constituyan simples exhortaciones...) cobran sentido con referencia al marco genérico del microrrelato. Estos fragmentos narrativos son originales y sorprendentes justamente porque los leemos con un modelo tradicional de cuento breve en nuestro horizonte de expectativas. Y tampoco cabe ignorar que el propio autor presentó el libro a un concurso de relatos.

En total, componen el libro 99 microrrelatos distribuidos en cinco secciones: “La perspectiva amorosa” (34 microrrelatos, uno de ellos con igual título que la sección), “Ensoñaciones” (19), “Invocaciones y leyendas” (20), “El jardín cerrado” (17) y “Sucesos” (9).

El amigo... en el contexto de la narrativa de Gustavo Martín Garzo

El amigo... forma un díptico de sentido y estilo con *Los cuadernos del naturalista*⁴, otro breviario de historias y reflexiones sobre las féminas (y sobre cómo las ve un protagonista y a veces narrador). Una buena razón para llamar la atención sobre el título cuyo estudio

4. Madrid, Alianza, 1997.

aquí propongo es que constituye la primera incursión de Martín Garzo en el género del microcuento⁵. Por otro lado, se trata de una obra interesante por sí misma, y por sus conexiones con temas y motivos que aparecerán desarrollados en obras posteriores del autor.

Desde el mismo título se hace evidente que el tema del libro es la relación entre hombre y mujeres (así, en singular y plural respectivamente, como se explicará más adelante) plasmada desde el punto de vista de un *amigo de las mujeres*. Perspectiva, por tanto, radicalmente parcial, en un doble sentido: a causa de la masculinidad del punto de vista, y a causa también de la amistad –devoción, me atrevería a precisar– que la caracteriza. Las mujeres son objeto de la mirada del sujeto y, de acuerdo con el planteamiento de este, la diferencia es absoluta y no admite vías de reflujo entre ambos papeles. Frente a los sintagmas comunes “relación hombre-mujer” o “relación hombres-mujeres” prefiero el más atípico “relación hombre-mujeres”, pues el varón es, en este libro, un ser singular, personalizado, dotado de una conciencia individual, y las mujeres son manifestaciones de la femineidad, cuyas diferencias importan por cuanto tienen de variantes de realización de esa esencia, lo *femenino*. Hombres y mujeres no aparecen unidos por aquellos problemas que les afectan, como humanos, igualmente (el paso del tiempo, la mortalidad, la memoria...); a pesar de estas conexiones, los dos sexos aparecen aquí condenados a tratarse en el terreno del erotismo y el amor, donde malentendidos y diferencias se imponen sobre cualquier atisbo de acercamiento solidario. El libro prelude claramente en esto los planteamientos de obras posteriores, como *El lenguaje de las fuentes*⁶, *El valle de las gigantas*⁷, e incluso otras en que la voz narrativa y el protagonismo recaen sobre una mujer: *Marea oculta*⁸ y

5. Además, podríamos citar *El cuarto de al lado* (Barcelona, Lumen, 2007), libro de anotaciones con puntos de contacto con el diario, pero que el autor reclama leer como pequeños cuentos, y algunos relatos incluidos en *El libro de los encargos* (Barcelona, Plaza y Janés, 2003) o los textos que conforman *Pequeño manual de las madres del mundo* (Barcelona, RqR, 2003), a medio camino entre la estampa y el microrrelato. A estos se suman los libros de cuentos infantiles *Una miga de pan* (Madrid, Siruela, 2000) y *Tres cuentos de hadas* (Madrid, Siruela, 2003; Premio Nacional de Literatura infantil y juvenil 2004).

6. Barcelona, Lumen, 1993.

7. Barcelona, Destino, 2000.

8. Barcelona, Lumen, 1994.

*La vida nueva*⁹. A esto se añaden multitud de motivos y referencias que serán una constante en la narrativa de Martín Garzo. Principalmente cuatro son las fuentes preferidas por el autor: los mitos y leyendas de la antigüedad grecolatina¹⁰, la tradición bíblica¹¹, el santoral¹² y la tradición de los cuentos populares¹³. También las *Mil y una noches* y los saberes de la antigua China se encuentran representados¹⁴.

9. Barcelona, Lumen, 1996. No me atrevería a afirmar otro tanto de *El jardín dorado* (Barcelona, Mondadori, 2008), obra más compleja en su representación de las relaciones entre ambos sexos. En “La princesa del guisante”, Martín Garzo expone las razones de esa visión del mundo femenino y el masculino como esferas entre las que la comunicación es imposible o muy ardua –razones que él encuentra en su propia biografía y en la estricta distribución de los roles de sexo/género de la España de su educación sentimental: “En mi casa nunca hubo chicas de nuestra edad, ni por supuesto el alboroto de sus risas o de sus juegos, tan diferentes. Eran, además, tiempos de roles bien definidos, en que chicos y chicas parecían tener asignado un papel diferente en función de su sexo. Los trajes, los peinados, pero también los juegos, y hasta los colegios eran distintos. La sociedad entera era rigurosamente sexista, y la posibilidad de convivir con el otro género, salvo a través de la relación con familiares o vecinos, era casi nula. De forma que el mundo de las chicas nos era tan desconocido como el mundo de las bandadas de garzas y de las manadas de gacelas. [...] Sí, eso eran las chicas para mí, seres extraños, un poco especiales, no tanto ilógicas como dueñas de un pensamiento diferente. Bastante impredecibles, en suma, pues vivían bajo el sutil y siempre impredecible imperio del guisante.” (“La princesa del guisante”, *El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, págs. 37-38).

10. Ciniéndonos a aquellos ejemplos en que la referencia cultural es central en el relato, cabe mencionar “El baño de Diana” (*AM*, 12), “El viejo Zeus” (*AM*, 20), “La oveja” (*AM*, 52-53), “Aristófanes de Biga” (*AM*, 56-57), “Invocación a Dédalo” (*AM*, 65), “Las amazonas” (*AM*, 84-86) y “La casa de Admeto” (*AM*, 99-101).

11. En “El rey David” (*AM*, 53), “El pozo de Agar” (*AM*, 54), “El arca de Noé” (*AM*, 61-62), “La Anunciación” (pág. 68), “Preludio de San José” (*AM*, 69). En “Los comedores de letras” el autor plantea la importancia de la Biblia como fuente de formación cultural y literaria (*El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, *AM*, 94-100).

12. En “El martirio de Santa Águeda” (*AM*, 54).

13. *Vid.* “La niña feroz” (*AM*, 21-22), “La bella y la bestia” (*AM*, 26), “La reina bondadosa” (*AM*, 26-27), “La casa encantada” (*AM*, 58-59) y “En la ceniza” (*AM*, 77-78). El propio Martín Garzo ha reflexionado, fuera de la ficción, acerca de los *folk tale* (en “Pagar una prenda” y “La princesa del guisante”, *El libro de los encargos*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003, *AM*, 17-31 y 32-42). Concretamente, algunas de sus observaciones tienen que ver con el significado simbólico del espacio en varios de ellos (*AM*, 29-30).

14. Respectivamente, por “Simbad el marino” (*AM*, 59-60), de un lado, y “El Gran Camino” (*AM*, 66-67) y “El amigo de las mujeres” (*AM*, 67-68), de otro.

Unidad del libro

Como he adelantado, la relación del hombre con las mujeres es el tema que desde el título mismo confiere unidad a todos los fragmentos narrativos del libro. Además, el título hace referencia al otro elemento primordial de unidad, que es el protagonista y punto de vista. Todos los relatos están narrados en tercera persona, y protagonizados por un personaje innominado que identificamos con *El amigo de las mujeres* y que, a pesar de la tercera persona, tendemos a asociar al narrador, por ser su punto de vista el que mediatiza todos los relatos del libro. La descripción de este es mínima y siempre implícita: le caracterizan sus palabras, sentimientos, pulsiones y reflexiones (no tanto sus acciones, porque más que actuar, observa, evoca o imagina). Algunas menciones juegan con la identificación de ese protagonista con el autor del libro, al referirse al oficio de escribir: “Está en un café, junto a la Universidad. [...] Escribe lentamente, y sobre la mesa ha puesto su reloj de bolsillo, redondo y grueso como una moneda inverosímil” (“La ladrona”, *AM*, 16; pueden verse más ejemplos en “El reloj”, *AM*, 26 y “Las relaciones peligrosas”, *AM*, 39). Otras veces se introduce un cierto plano metaliterario: en “El rubor” (*AM*, 25) el protagonista aparece como autor de dos relatos precedentes, que además da a leer a su amada. El juego, evidentemente, refuerza la impresión de realismo y la identificación autor-protagonista, en una especie de pacto autobiográfico apenas esbozado, pero eficaz en su sutileza. El autor se muestra consciente de que el lector suele gustar de dar por sentada esa identificación autor-personaje, aunque sea basándose en indicios mínimos.

Otro puntal de unidad argumental lo confiere la continuidad existente entre algunos pasajes. En realidad, la ligazón es mínima y los relatos se pueden leer perfectamente de manera independiente, pero el inicio de varios de ellos alude anafóricamente al relato precedente. De esta manera resulta enfatizado lo que estos cuentos independientes tienen siempre en común (ser la expresión del deseo del narrador por las mujeres). Pueden verse ejemplos de este proceder en los relatos “El noviazgo” (*AM*, 33-34), “Los asesinos” (*AM*, 46) y “El esposo ganso” (*AM*, 57-58), entre otros.

*El espacio en El amigo de las mujeres*¹⁵

Si tratamos de encontrar un escenario que predomine sobre otros en el libro, resulta evidente que el privilegio corresponde a la calle y sus alrededores¹⁶. En todas las secciones del libro encontramos espacios urbanos, si bien su frecuencia es muchísimo mayor en la primera parte, “La perspectiva amorosa”. Dichos espacios están apenas enunciados, no existe el menor desarrollo descriptivo, y la localización reside en una referencia mínima, aunque inequívocamente urbana: “Una pareja se abraza en el autobús” (“El candor”, *AM*, 11); “Se encuentra con ella al doblar una esquina” (“El encuentro”, *AM*, 20-21); “Dos niñas están jugando en la calle. [...] Están en una plaza bañada de aire y de luz” (“Las proscritas”, *AM*, 27). En varias ocasiones la referencia no es ni siquiera un complemento de lugar, sino un verbo, por lo general “caminar”, que nos lleva a asumir que esa instantánea está también, al igual que las otras, captada en la calle: por ejemplo, en “El viejo Zeus” (*AM*, 20).

La vulgaridad de este espacio, que además no se describe ni se concreta –podría ser cualquier calle, se omite el más mínimo detalle– está en consonancia con la vulgaridad de la mayor parte de las escenas, donde lo contemplado no es nada prodigioso (una mujer embarazada, una pareja que se besa, una mujer que cojea). Fondo y figuras, irrelevantes de por sí, hacen destacar lo que sí es especial: la mirada del escritor, capaz de transfigurar la realidad. La “perspectiva” es, pues, la verdadera protagonista del libro: el amigo (el observador), y no las mujeres (las observadas). Ese personaje

15. Sigo para este apartado una ordenación subjetiva, basada en la frecuencia de aparición de los lugares y en su importancia para el desarrollo de temas e ideas centrales en la obra de Martín Garzo. Incluyo, además, algunos apuntes sobre la distribución de estos espacios en las distintas partes que componen el libro. Una excelente aproximación teórica sobre el tratamiento del espacio en la narrativa es el trabajo de Natalia Álvarez Méndez, *Espacios Narrativos*, León, Universidad, 2002. Para este trabajo me ha resultado especialmente útil el catálogo de espacios más habituales en la ficción literaria contemporánea (págs. 80-162).

16. A este respecto, *vid.* las consideraciones de Natalia Álvarez Méndez sobre el “espacio de la ciudad”, *op. cit.*, págs. 131-135.

que se confunde deliberadamente con el autor termina por ser lo verdaderamente relevante: tanto, como para hacer extraordinario lo ordinario (la calle, sus esquinas, sus viandantes) mediante su mirada: la perspectiva del enamorado.

En ese escenario desarrollado con tanta parquedad como exactitud no faltan los bordillos, bares, bancos, etc. Pero si hay un componente del decorado urbano cuya frecuencia de aparición resulte llamativa son los escaparates. A ellos se asoman muchas de las mujeres contempladas por *el amigo*. En algunas ocasiones el escaparate desdobra la escena en una segunda contemplación que queda fuera del campo de él, ocupado como está en contemplar a la contempladora. Lo observamos en “La reina bondadosa” (*AM*, 26-27), aunque el mejor ejemplo es sin duda “¿Qué se puede hacer con una chica?”, donde el narrador agradece los minutos en que puede contemplar a las mujeres “[...] mirando resignadas (inexplicablemente felices) el escaparate de la zapatería” (*AM*, 87). Es obvio que en ese escaparate (y no parece casual que pertenezca a una zapatería, comercio de inevitables resonancias fetichistas) las observadas ven algo que al observador se le escapa, similar tal vez a lo que él encuentra en ellas¹⁷.

El título de la primera sección de tan marcado ambiente urbano, “La perspectiva amorosa”, merece una reflexión. Remite al título de un cuadro de René Magritte en que un agujero en una puerta permite ver un exterior. El propio Martín Garzo escribe sobre este libro en un artículo también titulado “La perspectiva amorosa”¹⁸, donde el escritor llama la atención sobre el aspecto *voyeurístico* y furtivo de esta mirada personal, que busca, frente a la perspectiva normal (la puerta) una personal y propia (el agujero). En seguida veremos cómo la clandestinidad es una de las constantes de este libro, expresada

17. Otros relatos en que aparecen los escaparates son “La hija de la tormenta” (*AM*, 15) y “El baño de Diana” (*AM*, 12). En este último la mención del escaparate de la pastelería propicia una metonimia entre la joven, cuyos encantos revelan el viento y una falda demasiado corta, y los dulces exhibidos en la tienda –golosina irresistible para el ojo, ambos.

18. En *El hilo azul*, Madrid, Aguilar, 2001, págs. 225-229.

a menudo mediante metáforas o ensoñaciones de carácter espacial (escondites, lugares oscuros, etc.)¹⁹.

Varios de los relatos de *El amigo...* se inician con la evocación de una película que suscita la reflexión erótica. Pero además, la sala de cine es escenario frecuente de los escauceos amorosos. Así, en entre otros, en “El noviazgo” (AM, 33-34), y en “La perseguidora” (AM, 96-97), donde se realza el paralelismo entre ficción y realidad (pantalla y patio de butacas): “Se habían llegado a besar. En un cine, mientras en la pantalla, como presos del mismo delirio, también se besaban los protagonistas de la película” (AM, 96)²⁰.

Ya hicimos mención de la importancia que tiene, en el conjunto de la obra de Martín Garzo, la separación de sexos/géneros, y la dificultad o imposibilidad para hallar una intersección entre ellos. Ya el mismo lenguaje que yo he empleado –separación, intersección– plantea esta oposición como una relación espacial, y es que en *El amigo...* son varios los pasajes donde, en efecto, la dualidad hombre/mujeres aparece representada como la confrontación de dos espacios cuyos límites es imposible llegar a cruzar definitivamente. Dos cuentos contiguos ilustran paradigmáticamente esta concepción de las diferencias sexuales y de género como una diferencia espacial. El primero de ellos es “El Gran Camino”, donde se evoca un lugar ideal del pensamiento confucianista, especie de paraíso en el que, entre otros logros de armonía, hombres y mujeres convivirían juntos sin suspicacia, malentendidos, etc. Obviamente, si esto se sitúa en un edén utópico es porque se opone a lo real. Este relato va seguido de otro titulado como el libro, “El amigo de las mujeres” (AM, 67-68). Es también una fantasía oriental sobre otro reino utópico, en este caso

19. Y aún es posible sumar otra referencia cultural a la explicación del epígrafe. La propia palabra *perspectiva* remite al plano urbanístico, pues como “perspectiva” se traduce el ruso *prospekt*, es decir, “avenida”. La referencia no es tan remota como podría parecer, si consideramos que se ha hecho familiar gracias a la célebre “Perspectiva Nevsky” de San Petersburgo, que además da nombre a una novela de Nicolai Gogol (en español su título es exactamente *La Perspectiva Nevski*).

20. En contraste con esta frecuencia de aparición del cine, el teatro aparece en una sola ocasión, en el relato encabezado precisamente con el shakespeareano y teatral título de “El sueño de una noche de verano” (pág. 93).

descrito por Lao Tsé: en él vivirían los hombres, rodeados de paz y abundancia, pero separados siempre del reino vecino. Este sería un reino similar, habitado por las mujeres; los hombres podrían oír las e imaginarlas, pero nunca verlas ni entablar relación alguna con ellas, por lo que “llegarían a morir de viejos sin haberlas visitado jamás” (AM, 68).

Tal concepción de los espacios masculino y femenino como reinos comunicados explica la fascinación por lugares como el cuarto de baño, al que las mujeres van siempre acompañadas de una congénere (“Las amigas”, AM, 35-36), o como los probadores (en “El Gran Camino”, AM, 66-67). Quizá el texto en que más lejos se lleva esta ambición por mezclarse con las mujeres, como una de ellas, en estos modernos gineceos urbanos es el titulado nada menos que “El eunuco” (AM, 32-33)²¹.

Esta visión de lo masculino y lo femenino explica que abunden los encuentros fugaces (meros cruces en plena calle), así como la predilección por lugares oscuros y liminales. La razón es que solo el movimiento, o la clandestinidad, pueden salvar los límites entre uno y otro mundos. Atendamos ahora a este segundo grupo, el de las localizaciones recónditas, escondites desde los que el protagonista, amparado generalmente por la oscuridad, puede dar rienda suelta a sus deseos de *voyeur* –anunciado ya por la referencia al cuadro de Magritte–, y en algún caso ir más lejos aún. En el siguiente pasaje, perteneciente a “El enmascarado”, vemos conjugada la faceta *voyeurística*, la búsqueda de escondrijos, y el movimiento continuo

21. La fantasía de la castración aparece en varios libros de Martín Garzo como una especie de don maldito, pues permite una mayor cercanía a las mujeres, si bien al precio de no poder jamás poseerlas. El objeto de deseo es siempre la mujer, pero en estos casos (en que o bien la castración tiene lugar, o bien se fantasea con ella) se sublima el verdadero fin de ese deseo: no sería ya la posesión sexual, sino la cercanía física con las mujeres, e incluso la confusión e identificación con ellas. La renuncia evidente que comporta esta fantasía (simbolizada drásticamente en la mutilación) conlleva la ventaja de un sosiego casto garantizado: se eliminan definitivamente de los quebraderos de cabeza que suelen envolver las relaciones entre hombres y mujeres, cortando *por do más pecado había*. En el relato titulado “Abortos ojos” (AM, 37-38) la ceguera fingida es claramente una alternativa alegórica a la castración (más pícara y, desde luego, menos dolorosa).

(“saltar”, “atajar”...) preciso para alcanzar a las mujeres (pues estas están siempre más allá, del otro lado de una barrera, en un espacio al que no es posible acceder si no es haciendo algún tipo de trampa):

¡Ah, estar esperándolas! En las esquinas, en el interior de los portales, oculto detrás de los árboles. Verlas despedirse de sus amigas, de sus novios, y avanzar solitarias, decididas, por la calle en penumbra. [...] Y empezar a seguirlas.

Hacerlo a escondidas, buscando obstinadamente el momento más secreto. Saltar de árbol en árbol, atajar por oscuros solares, dejándolas de ver brevemente, para volver a hacerlo instantes después desde la tapia aceitosa, apartada. Esperar a que lleguen allí, verlas avanzar leves y confiadas, como patinadoras, salir del escondite y cortarles el paso (“El enmascarado”, *AM*, 31).

Igualmente prístino es “El perseguidor”, que me permito reproducir entero, por su brevedad y la concatenación de elementos que interesan a nuestro análisis:

Visitarlas en la oscuridad, cuando todos duermen. Hacerlo forzando amorosamente las fallebas de las ventanas, descendiendo de los tejados, de los aleros vertiginosos; o hacerlo a través de viejos túneles, de trampillas camufladas en la pared, detrás de los muebles, sirviéndose de esa arquitectura secreta que los amantes y los criminales frecuentan en los folletines.

Hacerlo, incluso, practicando un agujero en la pared, dedicando laboriosamente tardes enteras a la tarea de ir rascando el yeso, desprendiendo la masa entre los ladrillos, hasta abrir esa pequeña brecha por la que poder sorprenderlas al fin en sus cuartos sin que se den cuenta, en los momentos de mayor intimidad y abandono, como rebaños lentísimos, como el curso remansado de los ríos.

Nunca a través de la puerta, a la vista de todos, como los cobradores, los notarios o los evangelizadores, los que se ufanan en no tener nada que ocultar; sino como lo haría un ladrón, un tráfuga, súbita y dolorosamente, como dando paso a una nueva causalidad, como instaurando al fin el reino de la misericordia (*AM*, 33).

Es evidente que estos dos espacios liminales, puerta y ventana, accesos arquitectónicos que comunican lo abierto y lo cerrado, lo interior y lo exterior, etc.²², aparecen aquí como opuestos en su simbolismo: la puerta representa el lugar de paso socialmente aceptado (lo que queda magistralmente expresado en la frase “Nunca a través de la puerta, a la vista de todos, como los cobradores, los notarios o los evangelizadores”), la ventana no es, en principio, lugar de entrada ni salida, salvo para quienes, como el ladrón o el amante furtivo, se mueven al margen de la ley (o de las leyes de la sociedad, las relaciones convencionales, etc.)

En todas las obras de nuestro autor la presencia del elemento acuático es recurrente²³. De *El amigo...* podemos entresacar abundantes ejemplos, de los que cito solo las siguientes muestras: pasajes como los siguientes: “[Las adolescentes] Entran y salen del ruidoso cerco de los muchachos con la destreza y la gracia con que salvan los peces los saltos de agua, las pozas y los torbellinos de los ríos” (“Las horas veloces”, *AM*, 19); “[...] ellas se dejaban ver absortas en su propio existir, como peces en el agua quieta de los remansos” (“Día de difuntos”, *AM*, 76-77). Se suma a estos “La muchacha pez” (*AM*, 63-64), donde encontramos una mujer de naturaleza anfibia que reaparece en muchas de las obras de Martín Garzo²⁴. La identificación entre el medio líquido y la femineidad entronca con ideas del pensamiento pre-científico de diversas culturas (que asocian agua y fertilidad: así en los ciclos agrícolas o en el recuerdo del líquido amniótico como espacio primigenio del ser humano aún no escindido del cuerpo materno). El agua, además, es indiferenciada en su fluidez, no admite cortes, y de ahí que repetidamente se haya visto en ella el medio idóneo de la esencia femenina (vista también

22. Natalia Álvarez Méndez, *op. cit.*, págs. 126-127.

23. Natalia Álvarez Méndez desgrana algunas precisiones sobre los modos de aparición del espacio acuoso en la narrativa contemporánea, suministrando varios ejemplos (*ibid.*, págs. 120-122).

24. En “El príncipe amado”, de *Tres cuentos de hadas* (Madrid, Siruela, 2003, págs. 73-131), en *El valle de las Gigantas* (Barcelona, Destino, 2000), en “Una campaña de Navidad”, de *El libro de los encargos* (Barcelona, Mondadori, 2003, págs. 43-46), etc.

ella como algo continuo, sin los matices y diferenciaciones que impone la existencia individual)²⁵.

La tradición bíblica, tan del gusto de Martín Garzo, brinda el espacio mítico del arca de Noé, de presencia habitual en las obras del escritor. Se trata de un lugar que ya en el episodio bíblico correspondiente tiene protagonismo por sí mismo y no como mero trasfondo de ambientación. Constituye el arca una imagen ideal del microcosmos, del mundo abreviado, del espacio dentro del mundo en el que cabe la representación esencial del mismo mundo. Además, sería un recuerdo-anticipación del paraíso terrenal, por la armonía en que todas las especies habitan dentro. Al final del relato (titulado “El arca de Noé”, *AM*, 61-62) se hace explícito su simbolismo: para el escritor, la nave es imagen del amor, pues como él resulta una cavidad mínima pero suficiente a quienes lo habitan, frágil pero resistente frente a las inclemencias del mundo exterior²⁶. Muy similar es el significado de la isla desierta, en el relato de igual título (*AM*, 43-44).

También en una ocasión se alude al espacio mítico del laberinto, tan habitual en la narrativa contemporánea²⁷: es en el relato “Invocación a Dédalo” (*AM*, 65). Aunque la atención se la lleva este personaje, y no el laberinto, conviene anotar la alusión, pues precisamente el laberinto –junto con el jardín²⁸– es un espacio de gran importancia

25. El pensamiento y las artes de finales del siglo XIX y comienzos del XX nos han surtido de un buen elenco de imágenes que se hacen eco de esta identificación agua-femenidad. Una de las más felices y representativas es sin duda “Hilas y las ninfas”, cuadro de John William Waterhouse, del que se tomó precisamente un detalle para la ilustración de portada de *El valle de las gigantas* –todo un acierto de la editorial Destino.

26. Además, el arca es aludida en “La verdadera aventura” (*AM*, 22), donde es el recuerdo de la película *En busca del arca perdida* la que propicia la reflexión amorosa, y en “El gallinero” (*AM*, 23-24), donde se compara con el arca un gallinero que aparece en otra película, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

27. *Vid.* Álvarez Méndez, *Op. cit.*, págs. 115-118.

28. No aparece el jardín como espacio de ninguno de los microrrelatos de *El amigo...*, pero sí como título de una de sus secciones, “El jardín cerrado”. Para Álvarez Méndez (*op. cit.*, pág. 118) el jardín es habitualmente símbolo de la conciencia. En el sintagma de Martín Garzo, el adjetivo “cerrado” añade los semas de privacidad y secreto. Creo que hay una perfecta adecuación al contenido: tras las primeras secciones, en que eran frecuentes las escenas realistas, se van haciendo

en la última novela publicada por Martín Garzo, *El jardín dorado*, recreación del tema mítico del Minotauro.

El cuerpo, y específicamente el de la mujer, puede representarse como un espacio, o compararse con espacios concretos²⁹. Esto es especialmente frecuente en “El jardín cerrado”, cuarta parte del libro, que agrupa evocaciones y reflexiones más que escenas (de ahí que los espacios reales, y en particular los espacios urbanos, se hagan más escasos). Así, por ejemplo, en “La sustancia narcótica” (AM, 75-76) los pechos femeninos son “esa comarca doblemente venturosa” (AM, 75) y en “Las centinelas” (AM, 79-80) la castidad de algunas mujeres se expresa también mediante metáforas de motivación espacial, referidas al lecho. La continuidad entre la esencia femenina y la naturaleza queda puesta de relieve en comparaciones como la que cierra “Los niños selváticos” (AM, 84): “[...] como si formaran parte del mismo bosque con que se confunden”.

La última parte del libro, “Sucesos”, incluye relatos algo más extensos (junto a otros de longitud breve o media) y en los que la narratividad es más acusada. En general, puede apreciarse un desarrollo mayor en las localizaciones. Así, por ejemplo, se encuentra en esta sección el único relato con una localización espacial concreta, Toledo, en “La despedida” (AM, 94). Predominan también en esta sección los espacios de la vida moderna como la calle y el cine (de los que ya analizamos ejemplos procedentes de otras secciones), o el hotel y el apartamento (“La esclava”, AM, 102-106; “La casa de Admeto”, AM, 99-101, etc.), y no falta un innominado país exótico y remoto, en “La esclava”, que se presenta bajo parámetros realistas (el protagonista se encuentra allí con un grupo de turistas, en un hotel), pero que introduce un elemento fantástico acorde con el personaje femenino del relato (una extraña joven carente de lenguaje y de voluntad, a la que el protagonista compra en el mercado de esclavos de esa ciudad, y que pese a cumplir todas sus fantasías con creces, le contagia de una incurable melancolía).

cada vez más habituales, hasta predominar en esta parte, las invocaciones y fantasías, aptas solo para los ya iniciados en las pretensiones de *El amigo...*

29. Vid. Álvarez Méndez, *op. cit.*, págs. 141-147.

Conclusiones

Creo que puede darse por cumplido el primero de los objetivos de este trabajo: llamar la atención de los lectores y estudiosos sobre *El amigo...*, libro singular pero abundante en conexiones intertextuales con el resto de obras del autor (posteriores en su mayoría).

Por otra parte, el análisis de los espacios narrativos abordado en estas páginas, y sobre todo, los ejemplos con que hemos ilustrado dicho análisis, manifiestan el relieve del espacio en el libro. Incluso un somero acercamiento, como el que aquí propongo, muestra que la importancia del espacio en la obra de Martín Garzo rebasa con mucho la de un telón de fondo más o menos realista, o fantasioso, o extensamente descrito. A pesar de la brevedad a menudo esquemática de las referencias espaciales en *El amigo...*, estas son vehículo para algunas de las ideas centrales y recurrentes de su obra narrativa, y de manera muy especial, para su particular concepción de las relaciones entre hombres y mujeres. Recursos y motivos de *El amigo...* aparecerán más desarrollados en sus novelas largas, donde los escenarios se encuentran dibujados con mayor detalle mediante descripciones. Pero la concisión y contención con que el autor las suministra en estas páginas, contadas y pesadas con mano parca y maestra, cumplen el axioma minimalista de “menos es más”, y lejos de mermar su interés, lo acrecientan.

