

## MÁS ALLA DE CASTILLA: ESPACIOS REALES Y ESPACIOS IMAGINARIOS EN LA NARRATIVA CASTELLANA ÚLTIMA<sup>1</sup>

MARÍA PILAR CELMA VALERO  
*Universidad de Valladolid*

Este año de 2012 celebramos el centenario de la publicación de *Campos de Castilla*, obra emblemática del 98, que no hacía sino ratificar un mito elevado desde hacía más de una década por toda una generación de escritores. Azorín, Unamuno, los Machado..., todos —curiosamente escritores del litoral— contribuyeron al redescubrimiento y la mitificación de Castilla. La visión de esa tierra pobre en lo material, pero riquísima en lo espiritual («reserva espiritual de Occidente», en palabras de Unamuno), ya no será la misma a partir de entonces, y los escritores castellanos posteriores que quieran rendir un homenaje a su tierra tendrán la difícil tarea de mantener un equilibrio entre la visión de la Castilla mítica heredada y su propia visión personal. Miguel Delibes o José Jiménez Lozano supieron encontrar su propio espacio de recreación de la Castilla histórica, rural o urbana. Pero todo un siglo de focalización sobre un espacio tan limitado conlleva el peligro de la reiteración y la falta de originalidad.

Por otra parte, la realidad vital de los escritores actuales ha cambiado considerablemente por efectos de la llamada globalización: hoy se puede viajar a las antípodas en quince horas, las ciudades castellanas acogen establecimientos de comida rápida con carteles luminosos en inglés, hay empresas españolas con más tiendas en el extranjero que en territorio patrio, y la red de redes permite comunicaciones instantáneas en múltiples direcciones (de autor a lector, pero también de lector a escritor). Siendo el espacio un ele-

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este estudio, centrado solo en dos novelas —*Los comedores de tierra* y *Trenes hacia Tokio*— se presentó como ponencia con el título “Tradición e innovación en el tratamiento del espacio en la narrativa castellana actual”, en el XLVI Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español), celebrado en la Universidad de Castilla-La Mancha, Campus de Cuenca, entre el 25 y el 30 de julio de 2011.

mento fundamental en la composición de una novela, ¿no habían de afectar estos cambios a su tratamiento en la narrativa actual?

Con el fin de mostrar tres opciones diversas en el tratamiento del espacio en la narrativa castellana actual, he elegido tres novelas que plantean enfoques muy diferentes, pero que tienen también algunos elementos convergentes. Se trata de *Los comedores de tierra* (1998), de Ángel Vallecillo (Valladolid, 1968); *Trenes hacia Tokio* (2006), de Alberto Olmos (Segovia, 1975); y *La peste bucólica* (2003), de Alejandro Cuevas (Valladolid, 1973). Las tres novelas tienen en común el hecho de que están narradas en primera persona y en ellas el protagonista-narrador es aspirante a escritor, lo que deriva en la presencia de algunas referencias metaliterarias en el relato, en mayor o menor grado. Las tres tienen apelaciones directas y explícitas al lector (también en muy distinto grado). Y, por último, en las tres hay una mirada irónica y, a la vez, condescendiente del mundo circundante.

Pero también hay importantes diferencias en lo referente sobre todo al cronotopo. La primera gran diferencia observable se produce en la ambientación: *Los comedores de tierra* se desarrolla en un pueblo castellano, en la posguerra. *Trenes hacia Tokio*, en Japón, en el mismo momento en que se produce la escritura, el año 2005. *La peste bucólica* se ambienta en un lugar imaginario, Ciudad Gómez, en un tiempo indefinido, parece que perteneciente al futuro. Es decir, la primera mira al pasado; la segunda, al presente; y la tercera, al futuro. Otras diferencias importantes — de composición, técnica y estilo — se deducirán fácilmente del estudio particular de cada una de las novelas.

#### LOS COMEDORES DE TIERRA (1998), DE ÁNGEL VALLECILLO

La primera de estas novelas, *Los comedores de tierra*, se plantea como un homenaje a *Viejas historias de Castilla la Vieja*, de Miguel Delibes. Se trata de la historia de dos hermanos: el menor, que permanece en el pueblo en donde ha vivido desde hace siglos su familia y que narra la historia en primera persona, y el mayor, que ha emigrado a la ciudad y vuelve todas las Navidades a satisfacer sus necesidades afectivas y sus ansias de naturaleza. La novela está compuesta por breves secuencias, la mayoría de las cuales no siguen un orden cronológico, pues se trata de dar a conocer los paisajes y las gentes que los habitan. Conforme avanza la narración, sí se producen una serie de acontecimientos enlazados causalmente, que derivan en el desenla-

ce: la permanencia del hermano mayor en el pueblo, por amor. Las diversas anécdotas ofrecen una visión caleidoscópica de la realidad y podría decirse que unas enlazan con la visión de Castilla del 98; otras, con las del realismo social, incluso con notas tremendistas; y otras rayan el realismo mágico, como los divertidos tejemanejes de la Jorguina, especie de hechicera local.

En cuanto al tiempo, se trata de una recreación del ambiente de la España de postguerra y esa recreación, muy lograda, es uno de los mayores méritos de la novela. Lógicamente, la guerra civil aparece como telón de fondo, con el recuerdo — interiorizado en los personajes — de los abusos que se cometieron. Otro logro de la novela es la creación de personajes, unos de corte realista y otros sumamente pintorescos. Con el fin de dotar de verosimilitud a la historia, aparecen entremezclados en la ficción algunos personajes reales, aunque la mención no es explícita: se deja que sea el lector el que deduzca de quién se trata. El primero es nada menos que Francisco Franco, que acude anónimamente al balneario del pueblo y con el que el protagonista, en una de sus travesuras infantiles, tuvo un encuentro. El segundo, el propio Miguel Delibes: su aparición es fugaz, pero muy significativa, pues se trata de un guiño del autor, un sello que orienta la novela en la dirección debida, el homenaje que ella supone a la Castilla recreada y reivindicada por Delibes. El encuentro se produce de la siguiente manera: en las fiestas del pueblo, el protagonista lee cada año en público unos poemas originales escritos para la ocasión. Pero el año anterior al de la historia narrada, enterado de que «acudía a las fiestas del pueblo don Miguel, un escritor que ya gozaba de fama en la región y firmaba asiduamente en el periódico de Valladolid» (129), después de los versos esperados, el protagonista lee otros muy duros, e incluso con alguna palabra malsonante, que inciden en una visión más negativa de Castilla (de corte noventayochista). El cura del pueblo monta en cólera y le rompió las cuartillas en mil pedazos, pero:

Quien sí entendió la palabra fue don Miguel. Horas más tarde, ya en la verbena, me cogió del brazo y me dijo:

—Oye, chico. ¿Tú escribiste ese poema?

—Pues sí.

—¿Te gusta escribir?

—Me llama.

—Pues no lo dejes, chico — me dijo palmeándome una colleja.

—¿Por qué?

—Por ti. A los demás les importará una mierda, eso seguro. (130).

Obviamente, el espacio alcanza, en esta novela como en las del autor de referencia, tanto protagonismo como los propios personajes. La novela se inicia con una descripción del paisaje y, a continuación, se declara explícitamente la belleza del pueblo, «el lugar más hermoso de la Castilla la Vieja» (21), empezando por su mismo nombre: Claralba del Alcor. Se trata de un topónimo inventado, pero la descripción del paisaje podría corresponder a múltiples pueblos de Castilla, porque la belleza de esos pueblos radica en la mezcla de inmensidad, austeridad e interrelación tierra-hombre. Por otra parte, las referencias frecuentes a lugares existentes (Palencia, Cabezón de Pisuegra...) sirven para ubicar ese lugar imaginario y darle visos de realidad.

Dada la relevancia que adquiere el paisaje, son frecuentes las descripciones de lugares; pero el narrador no se explaya en largos pasajes descriptivos sino que, como en la prosa de Delibes, bastan unos rápidos apuntes, muy bien seleccionados, para caracterizar los espacios. Por otra parte, los topónimos son sumamente significativos. Como en la narrativa de Delibes, la Castilla de *Los comedores de tierra* se define por la perfecta relación paisaje-paisanaje, de forma que el espacio se comprende mejor a partir de las anécdotas de los múltiples personajes que lo pueblan. No es el determinismo de «La tierra de Alvargonzález», sino una causalidad natural y asumida. El título de la novela incide en esa fusión hombre-tierra. En el epílogo se da la explicación: «Todo lo que aquí he narrado, además de una parte de la historia de mi pueblo, Claralba del Alcor, es también una parte de mí mismo, de uno más de los comedores de tierra, de aquel que algún día también regresará a fundirse con el polvo de los campos más hermosos que ustedes hayan visto jamás» (172).

Tal como ocurría en *Viejas historias de Castilla la Vieja*, se pone de relieve que el emigrante ha abandonado su pueblo en busca de nuevas oportunidades que el campo castellano no puede ofrecerle. Hacia la mitad de la novela, el narrador recuerda el momento en que su hermano tomó la decisión de irse:

—Pues yo quiero irme, marchar. Aquí no saldré adelante, porque aquí no viene nadie y no hay nada que hacer. En la ciudad se adelanta, se progresa, allí hay fábricas, cultura, cines, distracciones, alegría; conoceré nuevas gentes, extranjeros, gente que se relaciona y se divierte en bailes... conoceré nuevas mujeres. (99).

El hecho es que, ya en la ciudad, el emigrante añora volver al pueblo. No se dice que sus expectativas se hayan visto frustradas. Al contrario. De hecho, él muestra una cultura mayor y su pasión por el cine ha tenido oportunidad de

desarrollarse. Pero le falta esa fusión con el paisaje, que revive cuando regresa cada Navidad. Esa especie de comunión con la tierra del hermano mayor se explicita en dos anécdotas con animales: cuando salva a un lobo de una muerte segura (71) y cuando susurra a un erizo que, sorprendentemente, responde a sus caricias (68). El narrador, observador de la realidad y relator de los sucesos, percibe los hechos desde una nueva perspectiva y afirma: «Lo que también tengo claro es que a mi hermano, por mucho que él asegure otra cosa, no le gustaría regresar a Claralba del Alcor. Al menos de momento. Porque a él lo que en realidad le gusta y le engaña el alma es retornar, redescubrir los nuevos rincones comparándolos con la memoria» (45). Es decir, el narrador percibe que es necesario un distanciamiento para poder captar toda la belleza del paisaje y que el campo adquiere valores especiales precisamente en su contraste con la gran ciudad. Y, como él mismo afirma, la memoria cumple una función recreadora. El protagonista, que vive inmerso en el ámbito rural, ama su entorno, pero redescubre nuevos valores del mismo precisamente gracias a la mirada recreadora de su hermano mayor y a la comunión que este siente con la naturaleza. En suma, la visión que se ofrece de la relación campo-ciudad se ha enriquecido, pues se reconocen los valores de cada uno de esos ámbitos y la aportación que hacen a la realización y a la felicidad personal de sus habitantes. En ese sentido, puede considerarse *Los comedores de tierra* como un paso adelante respecto a *Viejas historias de Castilla la Vieja*.

Cabría preguntarse si *Los comedores de tierra* se nos ofrece solo como una secuela de las novelas rurales de Delibes. Creo que en absoluto es así: es, sí, un homenaje al escritor vallisoletano que mejor ha conjugado el localismo y la universalidad. Pero esta novela, aunque ambientada en la Castilla rural de la España de posguerra, tiene valores que apuntan más al futuro que al pasado, como la superación de la dicotomía campo-ciudad, el perspectivismo y la visión caleidoscópica de la realidad, conjugando tradición —noventayochismo, realismo social, realismo mágico— y modernidad; el acierto en la recreación histórica; el tono, caracterizado por el humor y afecto, en dosis similares; etc.

#### *TRENES HACIA TOKIO* (2006), DE ALBERTO OLMOS

La novela de Alberto Olmos, *Trenes hacia Tokio*, obtuvo el X Premio de Arte Joven a la Creación Literaria (modalidad de novela) de la comunidad de Madrid. Antes, su autor había resultado finalista del Premio Herralde, en

1998. Posteriormente, obtuvo el premio Ojo Crítico de RNE, en 2009; y, en 2010 la revista *Granta* lo eligió como uno de los veintidós mejores narradores jóvenes en castellano.

*Trenes hacia Tokio* pone de relieve, desde el mismo título, dos realidades que definen el mundo actual: por una parte, la internacionalización y, por otra, la movilidad, ambos componentes consustanciales de la vida moderna. El argumento es sencillo: un joven profesor español en Japón anota sus impresiones y vivencias en el país nipón, hasta que toma la decisión de volver a su país. La narración, en primera persona, comienza *in medias res*, sin que se nos explique cómo, cuándo o por qué ha ido al país nipón, ni cuáles son sus circunstancias presentes, y el final es igualmente abrupto, porque el protagonista dice haber decidido volver a su país, pero tampoco llegamos a saber si la decisión se lleva a cabo.

El dinamismo y rapidez que denotan los nuevos modos de vida aludidos se corresponden con una nueva técnica narrativa, caracterizada por el fragmentarismo y el minimalismo expresivo. No se puede hablar estrictamente de la historia narrada, pues se trata de secuencias aisladas, anotadas por el protagonista. El orden de muchas de esas secuencias podría alterarse sin que se perdiera la coherencia textual: el transcurso temporal solo está marcado por unos hitos: al principio el protagonista convive con una novia japonesa; luego rompe con ella y vive solo; avanza el curso y decide volver a España, al finalizarlo. Esa cierta desatención al orden cronológico viene marcada también por el predominio absoluto del presente verbal. El estilo es ágil y directo: se esfuerza en resultar espontáneo, con lo que a menudo resulta coloquial (con frecuentes tacos y una exuberancia de palabras tabúes, sobre todo relativas al sexo), pero, a la vez, está dotado de chispazos expresivos muy logrados (ironía, juegos de palabras...).

Resumiendo: una persona normal escribe, en primera persona y en presente, sus impresiones, de manera fragmentaria y con un estilo directo, incluso coloquial. Quedan dos preguntas clave: ¿Quién es el potencial lector? Y ¿cómo difunde su escritura? Pero las respuestas a estas preguntas constituyen precisamente la clave que distancia esta escritura desde su génesis hasta su publicación como libro.

Supongo que es fácil de adivinar: *Trenes hacia Tokio* está constituida por apuntes personales publicados en un *blog*. Puesto que esta obra ganó — como ya he anticipado — el X Premio de Arte Joven a la Creación Literaria (moda-

lidad de novela) de la comunidad de Madrid hemos de convenir que se trata de una novela. Y ya lo dijo Pío Baroja, «La novela es como un saco, un saco en el que cabe todo». Y todo, en el siglo XXI, lo constituyen los nuevos cauces de comunicación de la red de redes.

El autor no oculta este hecho y en el prólogo explica su afición a los *blogs*: en 2005, Alberto Olmos, que vivía en Japón, estaba escribiendo una novela y, a la vez, creó un *blog* en el que contaba sus experiencias. El escritor explica las diferencias que encontró entre ambos vehículos de comunicación: «los *blogs* me ocupaban no solo más tiempo, sino que en ellos me sorprendía escribiendo con mayor facilidad que en *archivo.doc*; con más fuerza, más humor, más pasión» (xii). Aún añade otra diferencia sumamente interesante: mientras que la escritura de una novela es un acto de fe, en el sentido en que solo el autor conoce su escritura y confía en su conclusión, la escritura de los *blogs* es un acto abierto y compartido:

Dar al botón «publicar» en un *blog* era liberarse. Y no porque alguien estuviera de hecho leyendo tus textos, pues esto para mí no era aún constatable, sino porque el gesto de publicar en Internet era sano, generoso, valiente; porque hacer público algo que había escrito me daba paz y espacio: lo escrito no se sedimentaba en el triste «cajón» tradicional; lo escrito seguía su camino. (xiii).

Aunque afirma que en principio no pensaba en los posibles lectores, pronto pudo constatar el seguimiento que tenía su *blog*, por los comentarios recibidos — muchos reprensos —, que, de alguna manera, influían en su escritura. Esa interrelación escritura-lectura constituye una auténtica novedad para la literatura: «Este hecho, que los lectores avancen en su lectura de una obra según el autor avanza en su escritura, *influyendo en ella*, debe considerarse sin exageración como revolucionario» (xiv).

La cuestión es que la suma de las distintas entregas del *blog* constituye la base de esta novela. Pero, como he dicho, el producto es nuevo, al cambiar el vehículo de comunicación y el lector potencial, ahora lector de novelas impresas. Tampoco se alude en el prólogo a un posible proceso de selección o de reelaboración, pero el hecho es que sí hay una voluntad de distanciamiento y ficcionalización, empezando por el hecho de que el protagonista no se llama como el autor, sino Daniel.

Pero hay más novedades en esta obra. Vayamos al tema del cronotopo. El topónimo del título remite al espacio en que se desarrollan la mayor parte de las vivencias relatadas, Japón; aunque, dada la movilidad propia de la

vida moderna, el protagonista realiza algún viaje turístico a otras partes, por ejemplo, a Bangkok. Todos los lugares mencionados remitirían a un contexto que hace unas pocas décadas hubieran podido ser calificados de exóticos. Sin embargo, enseguida se tiene la impresión de que se han difuminado las diferencias, por efecto de la llamada globalización: se alude a las mismas marcas comerciales, a ciertas cadenas de comida rápida o de cafés o de ropa; en el viaje a Bangkok su tiempo lo ocupa el ir de compras, lo mismo que podría haber hecho en cualquier ciudad del mundo... Sólo los nombres (topónimos o antropónimos) resultan diferenciales. Tampoco las costumbres son muy distintas, aunque sí prevalecen modos de ser diferentes. De todos los espacios referidos, solo uno resulta peculiar al protagonista y solo lo conocemos a través de una conversación. Son los «*love hotels*» (244-45), con sus camas redondas en movimiento, sus *play-stations*, sus especiales sistemas de *check-out* que salvaguardan con rigor la privacidad...

Hay pocas descripciones de lugares y, en todo caso, siempre con rápidas pinceladas, pero con una elección afortunada de los elementos seleccionados y, a menudo, con metáforas muy significativas: un domingo, el protagonista viaja en coche con su novia y los padres de esta. Se detienen en un área de servicio. La localización temporal se caracteriza así: «El domingo es el día del disfraz. Acabo de entenderlo. Veo un hombre y una mujer y dos niños disfrazados de familia. Veo dos jóvenes disfrazados de pareja. Veo una chica disfrazada de supermodelo» (29). La localización espacial es percibida de forma igualmente rigurosa:

—Estamos en Tokio.

En los intestinos estamos, pienso. Desde la autopista se ven los rascacielos y la publicidad que brilla sobre los rascacielos. Tokio está desierta. No hay manos, no hay cabezas. Tokio no tiene rostro. (30).

Tampoco la naturaleza obtiene el beneplácito del observador:

Abandonamos Tokio y empezamos a abandonar Yokohama. Luego, ciudades y arrozales se disputan nuestros primeros planos. El arroz está crecido, verde, todavía se refleja en el agua. Hay campos de cereal ya maduros, amarillos. El paisaje se amontona en el horizonte, colinas arboladas, el sol, un cuervo merodea las espigas, negro [...]

Se acaba el país y empieza el mar. Vemos el mar. Es grande, es un músculo, no tiene espinas.

Los puertos son sucios y están podridos. La gente con la que hablamos está podrida. Huelo a podrido y siento el espanto de la podredumbre.

La podredumbre. (30-1).



Otros lugares son descritos también con rápidas pinceladas que convergen en una imagen definidora: «un edificio nuevo, de color naranja, que parece hecho con piezas enormes de Tente» (75); «Una biblioteca es un zoo de celulosa» (139), etc. Me detengo solo en dos pasajes que resultan sumamente significativos. El primero, la visión de un banco. Insisto en la visión porque de eso se trata, de una percepción personal y de una descripción progresiva de dicha percepción, de fuera adentro, de abajo arriba, hasta constituir un todo:

El banco abrirá en cinco minutos. El *hall* está separado de la oficina por una enorme persiana metálica, de color blanco, muy pulida. Se oye, se percibe o casi presupone, un runrún de botoncitos, monedas, bolígrafos y sacapuntas del otro lado de la persiana.

Empieza la música. Es una sintonía que, aplacada por la persiana, provoca que todos los que esperamos demos un paso al frente. Después, la persiana traquetea, se eleva veinte centímetros del suelo. Veo, a la izquierda, los zapatos de una mujer [...]

La persiana, majestuosamente, comienza a elevarse de nuevo con determinación matemática [...]

Veo: los muslos que suceden a los zapatos de la persona que está accionando el botón de elevado de la persiana. Veo: todo a lo largo de la enorme entrada, los asientos para los clientes, los pequeños mostradores, como atriles, llenos de bolígrafos, calculadoras y formularios infinitos; y veo, al fondo, el mostrador principal, detrás del cual trabajan treinta personas, cuarenta, vete tú a saber si no cincuenta. Están todas de pie, sonríen y su sonrisa puesta en pie parece la primera sonrisa de todo un país dispuesto a hacer con tu dinero una cometa. (238-39).

La originalidad no está en el lugar descrito (un banco japonés resulta tan poco exótico como uno español, pues el poder del dinero no tiene fronteras), ni en los elementos seleccionados, sino en la visión. Visión que, indudablemente, debe mucho a la técnica cinematográfica, ya usada hasta la saciedad en la novela contemporánea. Pero aquí la originalidad no está simplemente en la técnica del zoom, porque esta, al depender supuestamente de una cámara, era necesariamente objetiva y desinteresada. Ahora la descripción depende totalmente de la visión de un personaje que, además, se siente ligado al lector en una comunidad anímica, en una actitud de *revisión* postmoderna. Las referencias a la segunda persona verbal no son solo expresiones coloquiales —*vete tú a saber*—, es que autor y lector comparten esa misma visión crítica hacia el poder económico, hacia la uniformidad y hacia clientelismo. Así que la sensación de que en los bancos hacen «con tu dinero una cometa» es un guiño al lector, que vive la misma experiencia que el autor y comparte su sarcasmo.

El segundo pasaje lleva un título suficientemente significativo: «Ocho trenes». Se trata de los diversos trenes que el protagonista tiene que tomar para llegar a su destino y luego regresar a su casa, trasiego que resulta sintomático del modo de vida actual. Las descripciones de lugares son escasas: «La estación de Moka tiene forma de ferrocarril: las puertas simulan las ruedas, las ventanas del edificio las ventanillas, la cara este viene rematada por un gran círculo de metal, como el morro de una locomotora a vapor» (113). Lo que se pone de relieve es el modo de vida, dominado por el dinamismo y la incomunicación, modo de vida que deriva en concepción de vida:

Llega el tren de las seis y doce minutos. Subo, hace calor, viajan tres o cuatro personas: siempre las mismas. Esa es la lección única de los trenes de cercanías; simulan el caos y la vida: cuánta gente yendo a quién sabe dónde, qué zozobra de existencia, que inasible (como el cielo) realidad humana. (114).

¡Qué profundidad de pensamiento!, pensaríamos. Pero el autor deja poco espacio para conclusiones propias y enseguida se desdice, con una autocrítica que resulta síntoma evidente de la postmodernidad: «Falso: está todo calculado. Está todo emponzoñado. Yo cojo siempre ese tren los martes; estos cogen siempre este tren los martes. Nos sentamos siempre en el mismo sitio. Es tan fascinante que luego sigo con ello». (114).

La profundidad de pensamiento se ha esfumado en aras del reflejo de la cruda realidad, sin apenas añadidos y, desde luego, sin concesión alguna a la transformación estética de la misma. Resalto solo algunos *flashes* para dar idea del contenido general del pasaje: el tercer tren es calificado de «porno-gráfico» pues va lleno de colegialas quinceañeras (117). El sexto tren «es el cuarto de la ida, pero volviendo. Va la misma gente pero más cansada, como es lógico y necesario» (119). En el octavo tren reconoce a algunos pasajeros, «o porque siempre vuelven conmigo en este tren o porque incluso cogieron conmigo el primer tren de la mañana, hace trece increíbles horas» (120). Trece horas en las que el personaje ha recorrido miles de kilómetros en unos trenes que no se sabe a dónde conducen y rodeado de miles de personas con las que no ha cruzado ni una sola palabra. Aunque el protagonista haya rectificado su conclusión, el lector mínimamente avisado sí puede encontrar una lección de vida.

Los espacios, descritos con un minimalismo absoluto, pero con gran acierto en las imágenes elegidas, se corresponden con un tratamiento tempo-

ral que se presenta como una opción personal en uno de los escasos pasajes metaliterarios de la novela: «Mi jefe. Permítanme que descomponga mi relato con la analepsis de mi jefe. Odio las analepsis y las prolepsis: para mí todo es presente narrativo porque todo me sucede hoy. Debo de ser raro» (220).

Espacio y tiempo —en la vida y en la obra— van inseparablemente unidos. La visión de los espacios en *Trenes hacia Tokio* no es estática, como lo era en la novela tradicional, sino que depende del movimiento, de la rapidez con que es captado y, consecuentemente, descrito. En esa rápida captación de la realidad, se producen atisbos de filosofía de la vida, pero la rapidez, la inseguridad, la autocrítica —propias de la postmodernidad— no dejan lugar a explayarse en ellos. El final de la novela es muy significativo al respecto:

Entonces estoy en mi casa fumando y bebiendo café (lo que yo llamo comer) y pensando en esa evidencia como fascinante de que me voy o me vuelvo. Por indagar en la verdad, por tentar al talento, enunció: «Nunca se vuelve a ningún sitio; siempre se va». Es la típica frase que uno puede decir o escribir y, bueno, si adoptas el *ricтус* adecuado a lo mejor alguien se la cree. (251).

Pero igual que en el pasaje del tren, ahora el protagonista rectifica y pone en cuestión su prurito filosófico:

Volver es volver, es un verbo con un significado, y se tiene que poder volver a un sitio para que ese verbo no caiga en una crisis existencial. Volver, se me ocurre, es ir a un sitio en el que ya has estado.

De modo que quizá morir se es también volver. (252).

Sobre la tentación de dar una profundidad a su discurso, se sobrepone la realidad verbal. Al fin y al cabo, la novela no es más que palabra. Pero la novela exige un cierre más redondo y, finalmente, el autor parece sucumbir a la tentación.

*LA PESTE BUCÓLICA* (2003), DE ALEJANDRO CUEVAS

Cabría situar esta novela en el terreno de la literatura fantástica, a medio camino entre la ciencia ficción y la literatura del absurdo: en un espacio cerrado, Ciudad Gómez, en el que no deja de llover desde hace treinta años, se ha desarrollado una enfermedad que alcanza la magnitud de plaga: la peste bucólica. ¿Cuáles son los síntomas de dicha enfermedad? Los apesados se reconocen por una fosforescencia en los ojos y, sobre todo, por un cambio

en su comportamiento: abandonan su convencional vida de profesionales remunerados y se entregan a actividades no utilitarias ni productivas, que solo producen placer personal, a menudo de naturaleza estética. Conforme avanza la enfermedad, a los afectados les salen mariposas blancas por la boca, síntoma premonitorio del inminente desenlace fatal. Las variaciones del cambio en su comportamiento son tan estrafalarias que el lector no puede evitar una sonrisa: por ejemplo, guardías de circulación que en vez de poner multas ponen «sonetos con estrambote». De vez en cuando, *manifestaciones líricas* de apestados, coreando versos en vez de consignas reivindicativas, recorren las calles de la ciudad.

Ese es el telón de fondo ante el que se desarrolla la acción narrativa que gira en torno a un grupo de escritores a sueldo, que han sido contratados y llevados a la ciudad en cuarentena, para que cada uno escriba una novela en exclusiva para un millonario y con la única condición de que lo hagan sobre personajes reales. La novela se va constituyendo a base de las historias de los escritores y de sus personajes. Así, el verdadero tema de esta novela es la escritura de dicha novela: asistimos al proceso y al resultado final. El carácter metaliterario de *La peste bucólica* es, pues, evidente. Y aún se complica más en esta línea: el protagonista autor —por encargo— de dicha novela, llamado el Novato, narra, en primera persona, el proceso de escritura y las circunstancias que rodean su creación; pero, además, reproduce las grabaciones magnetofónicas —también en primera persona—, del protagonista de su novela, Hugo Waldstein, que padece incontinencia verbal y la sacia en la intimidad por el procedimiento de grabar sus demorados parlamentos (116). Se trata de un empleado de una funeraria que guarda su semen en un tetrabrik en el frigorífico porque aspira a crear una dinastía superior, de hombres prácticos, que habrá de recluirse en una isla. A estos dos protagonistas se suma, a partir de la segunda parte, un tercero, un crítico de cine — que no ve películas—, cuya agrias reseñas se basan en la frenología: es decir, realiza sus críticas inspirado en la morfología craneal de los directores; dicho crítico completa su medio de vida acompañando a mujeres mayores. El pasado y el presente de este tipo están también narrados en primera persona. Hasta el final de la novela no sabemos cómo encaja en el conjunto de la historia: resulta que este personaje está muerto y ha sido asesinado por un director despedido, que se ha infiltrado en el grupo de escritores por encargo, en el que conoce a otro escritor que estaba inspirándose en el crítico de cine para

su novela. Si estrafalarios resultan los protagonistas, no menos lo son el resto de los personajes, hasta rayar el absurdo.

La novela está dividida en cuatro partes, cada una de las cuales se subdivide en capítulos numerados de manera consecutiva hasta un total de cincuenta. Pero, en función de quién sea el protagonista de cada secuencia, la numeración se realiza con números arábigos (autor), con romanos (grabaciones) o con el nombre escrito de los números (crítico de cine).

Los espacios adquieren un protagonismo indudable: el trazado de Ciudad Gómez es antropomórfico y reproduce la silueta del fundador de la ciudad, que murió en el centro de la misma. Antes de enterrarlo se dibujó en el suelo el contorno de su cuerpo y, así, a escala, fueron surgiendo, desde la llamada Plaza Umbilical, los diferentes distritos, que responden a las distintas partes del cuerpo. El perímetro lo constituye la Avenida Cutánea. Pondré algunos ejemplos para dar idea de su configuración: «Distrito Intestino es un barrio caótico y sinuoso; debe de ser el único en el que no hay semáforos y no se ha respetado una unidad arquitectónica determinada» (193). En el Distrito Cabeza «todas las casas son grises: gris perla, gris marengo, gris asfalto...». En ese distrito es «donde están los bancos, los prestamistas, las gestorías y los gabinetes de inversión...» (194). Lo divertido es que se relata la moda de determinados profesionales de vivir en zonas acordes con su ocupación; por ejemplo, «los sátiros y las ninfómanas se mudaron al Distrito Genital, con su Jardín Botánico prolijo en rincones sombríos...» (264). También se relata con sorna la incomodidad que resulta de tener que comprar cada producto en la zona adecuada: «porque la leche, por ejemplo, solo la venden en el distrito Pezón Uno y en el distrito Pezón Dos, y si necesitas comprar calcetines y espuma de afeitar te tocará recorrer la ciudad de cabo a rabo» (150).

El protagonista incontinente verbal trabaja en una funeraria de una multinacional, sumamente original. Su nombre es «Clímax Internacional». El edificio está ubicado en el Distrito Cabeza y está dividido en varias plantas, en las que se realizan actividades cada vez más nobles según se asciende de nivel, desde los subterráneos a los elevados (la morgue, la peluquería y salón de belleza, la recepción, las oficinas). El cementerio está a las afueras de la ciudad, con guardianes disfrazados de zombies o grupos de mariachis contratados para reventar entierros de enemigos.

Los apestados sin posibilidades de recuperación son llevados a las afueras, a la «Zona Sin Nombre» que, paradójicamente, sí tiene ese nombre.

Hay otros espacios, muy literarios, como el «Whertheder», lugar en el que van a suicidarse los aquejados de amor platónico; el Darwinódromo, donde se realizan exámenes masivos en que se produce la selección natural; o el *Sagradas Escrituras*, un bar en donde se reúne el grupo de novelistas a sueldo.

Se relata que en los primeros tiempos de aparición de la peste bucólica, se quemaron libros y se cerraron los cines. Hubo una auténtica «caza de brujas». La ciudad está desde entonces en cuarentena y nadie puede salir.

Entre el absurdo de la trama y de los estafalarios personajes, se infiltran algunos juicios que suponen una llamada de atención, un espacio para la reflexión, aunque siempre rápida e irónica. Así, respecto a los aquejados de la peste bucólica, un joven anónimo dice en un transporte público: «Los apesadados son enfermos y tienen derecho a vivir como cualquier otra persona. O a lo mejor los enfermos somos nosotros» (200). En otro momento, cuando el incontinente verbal está siendo interrogado en su empresa culpado de haberse enamorado, este emplea la palabra *adarve* y tiene que explicar al censor su significado, tras lo cual este le dice «que no es bueno gastar las neuronas en aprender palabras, porque cuantas más palabras, más pensamientos, y cuantos más pensamientos, más infelicidad» (308).

El juego metaliterario está inserto en una trama tan absurda que pierde su habitual trascendencia. Y ahí está la clave de esta novela: es una reivindicación de la lectura por el puro placer estético. La frase que cierra la novela es toda una declaración de intenciones: «Saben que es solo literatura, pero les gusta» (337).

En conclusión, hemos realizado un rápido análisis de tres novelas de la narrativa última castellana tomando como punto de partida el análisis del cronotopo como elemento fundamental de la trama narrativa. No se pretende defender que estas novelas sean representativas de las direcciones por las que discurre la nueva narrativa castellana. Pero sí creo que demuestran la riqueza de planteamientos y, cómo precisamente en el tema del tratamiento del espacio, en el que de alguna forma los escritores castellanos estaban muy marcados por el peso de una fecunda tradición, han sabido buscar nuevos cauces manteniendo un equilibrio entre el respeto a la tradición y la innovación propia de la posmodernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- CELMA VALERO, María Pilar (ed.). *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor Libros, 2010.
- CELMA VALERO, María Pilar y Morán Rodríguez, Carmen. *Geografías fabuladas. Trece miradas al espacio en la última narrativa de Castilla y León*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- CUEVAS, Alejandro. *La peste bucólica*. Madrid: Losada, 2004.
- OLMOS, Alberto. *Trenes hacia Tokio*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. *Castilla en Miguel Delibes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.
- SALCEDO ARTEAGA, Emilio. *Miguel Delibes: novelista de Castilla*. Toledo: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. «*La peste bucólica*». *El Cultural* (27/05/2004). Disponible en línea en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/9616/La\\_pestebucolica](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9616/La_pestebucolica).
- VALLECILLO, Ángel. *Los comedores de tierra*. Valladolid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valladolid, 1998.