

LOS NUEVOS MAPAS

Espacios y lugares en la última narrativa
de Castilla y León

Edición de

CARMEN MORAN RODRÍGUEZ

CÁTEDRA MIGUEL DELIBES
VALLADOLID - NEW YORK
2012

© *de la coordinación, edición y selección de textos*

Carmen Morán Rodríguez

© *de los estudios*

Carmen Morán Rodríguez, Javier Rodríguez Pequeño, Natalia Álvarez Méndez, Javier Blasco, Eva Álvarez Ramos, María Cristina Arroyo Díez, Susana Bardavío Estevan, Teresa Gómez Trueba, María Martínez Deyros y María Pilar Celma Valero.

© *de la presente edición*

Cátedra Miguel Delibes

Facultad de Filosofía y Letras

Prado de la Magdalena, s/n

47011 Valladolid

Gestión editorial, diseño y cubierta

Marina Lobo

ISBN 978-84-8448-728-9

D.L. AS 3204-2012

Gráficas Eujoa

Este volumen se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación «Ampliación del estudio de espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2009)» (Código VA 009A10-1), financiado por la Junta de Castilla y León.

ALCORES Y SIMULACROS: EVOLUCIÓN DEL TRATAMIENTO ESPACIAL EN LA NARRATIVA DE ÁNGEL VALLECILLO

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

La trayectoria de Ángel Vallecillo se presenta como una de las más sugerentes y prometedoras del actual panorama literario. Nacido en Valladolid, en 1968, vive actualmente en Canarias —como veremos, ambos territorios aparecen repetidamente en sus páginas. Su obra literaria comprende los títulos *Relatos históricos* (Valladolid, edición del autor, 1994), *Los comedores de tierra* (Valladolid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valladolid, 1998), *La sombra de una sombra* (Valladolid, Difácil, 2002), *Colapsos* (Valladolid, Difácil, 2005) y *Hay un millón de razas* (Valladolid, Difácil, 2008). Infatigable explorador de caminos expresivos, es también fotógrafo, viajero y submarinista —ha colaborado con las revistas *Divin*, *Scuba*, *Viajeros* y *Traveler*. Ha escrito el libro *Mar Atlante— Islas Canarias* (Santa Cruz de Tenerife, Hanquet, 2002), en colaboración con el fotógrafo naturalista Sergio Hanquet, con quien también ha realizado diversos artículos y reportajes. Esta pasión por la naturaleza, y especialmente por la de los fondos oceánicos, le ha llevado a colaborar durante años como comentarista de la naturaleza marina en el programa radiofónico *Objetivo: la Luna*, de la Cadena SER (Radioclub Tenerife). Además, trabaja como guionista de documentales marinos con la productora Aquawork, patrocinada por el Gobierno de Canarias y la Unión Europea. Quizá su obra más sobresaliente, dentro de esta parcela de sus actividades, sea la de director de *Mar de nadie* (Aquawork, 2009), un documental sobre el patrimonio natural marino de las Islas Canarias rodada con innovadores medios (es la primera película española rodada con *rebreather*, un sistema de respiración por circuito cerrado que minimiza la interferencia del buzo en la vida marina). *Mar de nadie* se ha proyectado en numerosos festivales de cine documental submarino, como

el Cinesub del Oceanográfico de Valencia. (Información obtenida de la página web personal del autor: <http://www.angelvallecillo.com/principal>). En la actualidad, el impulso creativo de Vallecillo se reparte entre varios proyectos literarios, colaboraciones con otros escritores en obras de autoría colectiva, realización del guión de un cómic, un reportaje fotográfico sobre piezas de los museos de la ciudad de Valladolid, etc.

Antes de iniciar el análisis del tratamiento y el rendimiento del espacio en la obra de Vallecillo, es preciso reparar en una nota distintiva que hace de su obra un objeto de estudio de singular interés para este enfoque: por una parte, su propia evolución literaria está ligada a un cambio en la elección y el tratamiento de los espacios de sus novelas; por otra, el espacio constituye, para él, un tema de reflexión explícitamente planteado en su concepción de la narrativa. El autor ha tenido la amabilidad de responder a mis preguntas al respecto: reproduzco a continuación sus palabras, donde expone —como ya hizo en el Festival Europeo de Primera Novela de Kiel, Alemania, en 2008— su idea acerca de la literatura de meseta y la literatura de montaña, una división que creo enormemente sugerente, y particularmente para el ámbito de creación castellano y leonés. Pese a su extensión, creo que la cita merece ser reproducida, pues en buena medida confirma —desde la voz del creador y no desde la del estudioso— el sentido de un proyecto dedicado al estudio del espacio en la literatura, y de un libro como este:

El hombre, desde que es engendrado hasta que muere, vive físicamente en un útero. El tamaño, forma y ambiente de este útero condiciona su vida. El escritor, como intérprete de la realidad, forja su ser condicionado por su entorno (úteros de diferentes tamaños: habitación, casa, pueblo, meseta).

El útero castellano (mesetario) es grande, amplio, abierto, sin recovecos, sin laberintos, bidimensional. El hombre a la intemperie. El pueblo es otro útero y la casa otro más. El útero de la casa mesetaria gira en torno al hogar, el calor; cuanto más alejado de su centro, más a la intemperie estás. Lo mismo sucede con el pueblo, cuyo centro es la plaza, la iglesia (otro útero en sí mismo). El pueblo castellano es un útero circular, en anillos [...]. Es el escritor mesetario, por tanto, alguien que escribe en y por un útero desnudo, sin fronteras, diáfano, a la intemperie, un útero donde es imposible guarecerse y donde todo se ve, donde es fácil ver venir el peligro en la distancia [...]

El útero de la montaña es otro. Es laberíntico, verde, húmedo (el verde como sinónimo de falta de esfuerzo, la naturaleza *conservando* el alimento sin cuidarlo), es oscuro, sombrío, con recovecos, como el bosque. El pueblo montañés no es tan concéntrico ni redondo como el mesetario, está disperso, con sub-úteros aislados. En literatura, el hombre montañés no recibe tan claramente lo que ve; el útero que forja

su carácter es salvaje, su realidad visible está condicionada por el juego de la luz al chocar contra los objetos, en elementos, al contrario que el mesetario, donde la luz se derrama sin chocar con nada que no sea la tierra plana y desnuda, desamueblada. El útero montañés crea seres más individualistas, subjetivos; genera sub-úteros en forma de caseríos independientes, lugares de autodefensa: de ahí la familia como clan, separado del vecino; en cambio el pueblo castellano funciona de una forma más feudal, con el castillo o iglesia como protector central, con conciencia comunitaria, comunista, vigilada.

El segundo límite físico del útero, mesetario o montañés, es el cielo. El cielo mesetario es de una inmensidad colosal, divina, es un reflejo de la tierra o viceversa: la meseta celeste. Es un cielo que está ahí para verlo todo, para ocuparlo todo. El castellano sabe que Dios le ve. El cielo mesetario es Dios. Es quien castiga y gratifica. Es él quien provee, él quien condiciona el hambre. La tormenta en la literatura mesetaria es el presagio del castigo: el granizo, los rayos mortales, pero también la helada, el agosto, la muerte por insolación. El montañés, en cambio, tiene su propio pedazo de cielo. El suyo. Es mucho más pequeño, no es un cielo sino un techo, un pequeño pedazo limitado por las montañas, un claro de bosque. El verdadero Dios del montañés es la montaña en sí, y es ésta quien puede matar: por su fauna, por su escarpadura, por su condición laberíntica. Para el castellano la meseta es suelo y espacio abierto: todo se ve venir, hasta las desgracias del cielo. Para el montañés la vida es la sorpresa al doblar un barranco, una escarpadura, la mutabilidad del bosque, su invisibilidad, el juego espectral de la luz que fuerza la imaginación hacia lo fantástico.

Todo esto me lleva a dividir Castilla y León en una literatura de meseta y otra de montaña. La literatura mesetaria es como su útero: seca, diáfana, silenciosa, paciente, lenta, sin sorpresas, de sol a sol, en la creencia de que Dios, a través de su manifestación (el útero celeste), castiga, mira a los hombres, ve todo cuanto hacen. [...] La visión mesetaria es como su tierra, bidimensional (las cosas son blancas o negras, buenas o malas, nobles o traidoras, justas o injustas, las dos Españas). La literatura de montaña es tridimensional en sí misma, hay lugar para la fantasía, para la imaginación, para la sorpresa, para el peligro inminente. El escritor montañés como oso solitario que vaga por el laberinto de la montaña, siempre distinto, abriendo nuevas sendas, como rey de los animales, como habitante del bosque, escondido del cielo, de la vista de los demás y de Dios, de ese Dios que en la meseta todo lo ve y juzga y castiga...

Provocadora y polémica, la propuesta puede ser contestada, pero cumple su función estimulante, y confirma lo anunciado: si estudiar el tratamiento del espacio en un autor es interesante en cualquier caso, lo es mucho más en un autor que, como Vallecillo, sitúa en él una de las claves de la creación literaria. Al leer su obra narrativa, comprobamos que, en efecto, la elección de los espacios que configuran el escenario de la trama, y la construcción literaria, retórica, de esos mismos espacios, así como su implicación en la configuración de los personajes, resulta crucial en lo que podríamos llamar

su poética. Por todo ello, no es raro que la evidente evolución de Vallecillo en sus cinco obras publicadas hasta el momento (*Relatos históricos*, *Los comedores de tierra*, *La sombra de una sombra*, *Colapsos* y *Hay un millón de razas*) se ligue inextricablemente a un cambio sustancial en la funcionalidad y tratamiento del espacio.

El primer libro de Ángel Vallecillo, autoeditado cuando el autor contaba veintiséis años, y aún bajo la firma «Ángel J. Vallecillo», es *Relatos históricos*. Se trata de una colección de catorce cuentos donde el escritor ensaya una voz personal, aunque todavía inmadura. Sus lecturas de ese momento —Poe y los simbolistas franceses, fundamentalmente— dejan una fuerte impronta en algunos de los relatos. No obstante, es posible ya percibir la importancia que Vallecillo confiere a la creación de atmósferas a través de la descripción —no necesariamente minuciosa, a veces bastan un par de pinceladas— de los espacios. En «La historia de mi primo Alister» (83), un cuento gótico donde los ecos de Edgar Allan Poe son evidentes, no faltan el castillo, el foso ni la cámara de los horrores. Más significativa, por ser el espacio que recrearán sus dos libros siguientes, es la presencia en varios cuentos del entorno natal del autor: el relato titulado «El pasaporte al universo» (39) transcurre en un pueblo sin nombre, pero se mencionan como lugares cercanos los municipios vallisoletanos de Fuensaldaña, Cabezón y Magaz del Pisuerga. Este relato aborda el embarazo de una joven soltera en un pueblo: el motivo reaparecerá en *La sombra de una sombra*, aunque despojado de las sorprendentes implicaciones de ciencia-ficción que aquí tiene su desarrollo. La ciudad de Valladolid aparece —no explícitamente, pero lo adivinamos por los nombres de las calles que se mencionan— en los relatos «Un pato en el teatro» (75) y «Muerte 1999» (171). Mayor alcance anticipatorio tiene aún, «La dama de los espejos» (131), pues en él aparece el museo, que será un espacio por el que Vallecillo mostrará nuevamente interés en *Colapsos* y *Hay un millón de razas*. Por otro lado, al margen ya del tratamiento del espacio, algunos de los cuentos anticipan motivos argumentales que Vallecillo revisará en sus obras de madurez: por ejemplo, «Los humanos» (105) trata las mutaciones controladas (aquí, del virus del SIDA) para lograr una limpieza étnica, tema sobre el que volverá en *Hay un millón de razas*. En definitiva, *Relatos históricos* es un *primer libro* no solo por ser el primero en editarse, sino también por su carácter de tanteo, de búsqueda de una voz narrativa

personal; sin embargo, en él ya se anuncian intereses y obsesiones que más adelante encontrarán su desarrollo pleno.

Cuando cuatro años más tarde se publica *Los comedores de tierra*, el salto cualitativo que se ha producido en la escritura de Vallecillo es enorme. A pesar de que no ha alcanzado la difusión que merecería, *Los comedores de tierra* es un libro interesante por varias razones: en primer lugar, establece un rico juego de intertextualidad con las *Viejas historias de Castilla la Vieja*, de Miguel Delibes, reconocido por Vallecillo como influencia muy intensa en sus inicios como narrador. No en vano, el autor llegó a barajar como título para esta primera novela *Nuevas historias de Castilla la Vieja*. Aunque el título definitivamente elegido es, por motivos que más adelante se verán, un acierto, también lo hubiese sido este otro rótulo descartado: la novela se propone como continuación y complemento de la de Delibes, aunque con indiscutible independencia en su vuelo narrativo. A medida que el lector avanza en la trama de *Los comedores...*, comprende que su innominado narrador no es otro que el hermano menor del narrador de *Viejas historias...*

En el libro de Delibes, un narrador llamado Isidoro desgrana recuerdos de su pueblo, que hace años ha abandonado para trabajar en Bilbao, y que —al final del libro lo sabemos— acaba de regresar, apreciando en cuanto ve lo que sigue igual y lo que ha cambiado. Es ese regreso el que ha motivado el recuerdo de las páginas que conforman la novela —una novela de relatos— y que concluyen cuando el regreso se ha cumplido: lo que ha ido narrando es, de hecho, lo que ha ido recordando a medida que entraba en el pueblo e iba contemplando diversos elementos del paisaje. En esos recuerdos del pasado en el pueblo el narrador menciona ocasionalmente, sin decir su nombre, a un hermano menor. Ese hermano menor es la voz elegida por Vallecillo para fraguar el relato de *Los comedores de tierra* (el parentesco tiene gran rentabilidad simbólica, pues la novela de Vallecillo se postularía, de hecho, como hermana menor de *Viejas historias...*). Sin embargo, Vallecillo no nos da el nombre de su narrador, que firma su relato únicamente como «el hermano de Yago» —no de Isidoro, que era el nombre que llevaba el personaje de Delibes. El cambio de Isidoro en Yago no es ni mucho menos un *lapsus* de memoria, sino un modo de elevar el personaje de ese hermano emigrante a paradigma: Yago es el nombre originario del apóstol patrón de España (Santiago, Sant Yago), y el narrador de *Los comedores...* sería uno

más de esa estirpe de necesidad, éxodo rural y nostalgia — como también, por otro lado, Vallecillo es en sus comienzos seguidor de Delibes, padre o hermano mayor para muchos narradores españoles. Además, esta forma arcaica y poco usual trae inmediatamente a la memoria a la *Hija de Yago* — España — de Blas de Otero (natural, por cierto, de Bilbao, la ciudad a la que Isidoro-Yago ha emigrado).

El homenaje a Delibes llega todavía más lejos, ya que el autor de *Viejas historias...* aparece discreta pero inequívocamente en *Los comedores...*: él es «don Miguel», el escritor de la capital que visita el pueblo y asiste a la lectura de poemas en que el narrador presenta públicamente sus primicias. El cura, don Anselmo, se escandaliza por encontrarlas obscenas e irreverentes, sin embargo «don Miguel» anima al muchacho a seguir, con palabras parcas pero cálidas. El valor simbólico de la escena es obvio: el escritor joven reconoce en Delibes un estímulo para su carrera literaria. Además, esta integración de un ser real en la ficción anticipa un recurso que será fundamental en *Colapsos* y, más aún, en *Hay un millón de razas*, y que Vallecillo denominará «falsorrealismo».

La importancia del espacio en *Los comedores...* queda patente desde el inicio del libro, que se abre con una descripción del pueblo del narrador, Claralba del Alcor. Con parecidas palabras se cerrará, circularmente, la novela:

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. Y por si aun no lo saben tras finalizar esta historia, ya se lo recuerdo yo, pues ya empezando por su nombre, Claralba del Alcor es el lugar más bello de la Castilla más vieja; y puede que muchos no vean nada especialmente bello en su nombre, ni mucho menos, entonces, lo singular de su paisaje, pero a esos los invito yo a ver la claridad del alba desde el Alcor, mirando hacia el naciente, con las sombras alargadas sobre las faldas de los Cuetos Cadenados; si no se les encoge el corazón ante tal estampa es que ni entienden a Castilla, ni al Cielo, ni al Sol, ni a la Nada, porque si presumen de bonitos los pueblos de costa y los de montaña, no veo yo por qué no vamos a presumir nosotros, y con todo el alma, que tenemos una tierra con cuatro colores así sea la estación, en la que sólo hay sombras cuando amanece u oscurece, y con una noche estrellada tan enorme que cuando uno la mira tumbado boca arriba en el prado no puede dejar de pensar en Dios. (172).

El topónimo de Claralba del Alcor, aunque ficticio, resulta familiar a cualquiera que conozca la geografía castellana, y en concreto de la provin-

cia de Valladolid, donde se encuentra una localidad llamada «Villalba de los Alcores» (cuyo nombre originario era, de hecho, «Villalba del Alcor», cambiado en «de los Alcores» para evitar la homonimia con un pueblo de la provincia de Huelva).

El inicio del libro marca una estructura que se repetirá a lo largo del libro: es muy frecuente que los capítulos se abran con descripciones espaciales, como si fuesen los distintos elementos de la naturaleza física de Claralba del Alcor los que dan pie al relato de las historias de sus habitantes. De hecho, así es: el espacio motiva y determina, a la manera naturalista, las vidas y los caracteres de sus moradores, como en más de una ocasión el narrador (que se autodenomina «uno más de los comedores de tierra») sugiere:

Por Claralba del Alcor dicen que pasa una línea imaginaria que tronza la Tierra de Campos con el Valle del Cerrato. Y yo no sé si esta condición de frontera natural entre meseta y valle tendrá algo que ver, pero lo cierto es que en mi pueblo, desde yo muy chico, siempre he escuchado historias de muertes violentas, de asesinatos y desgracias. Yo no creo que en mi tierra seamos especialmente violentos, ni tan siquiera arrojados, pero los que la han bebido aseguran que la sangre castellana te deja un regusto a venganza, a rencor, y esas dos cosas sí que matan; y con saña. También el cielo mata, y la tierra. Por ejemplo, todos los veranos, cuando el sol a finales de julio castiga a sablazos la tierra, siempre muere algún niño asfixiado por la calorina o deshidratados de cagalera. O, por ejemplo, hasta cinco casos les puedo enumerar yo de hombres partidos por un rayo por las tormentas eléctricas de verano en el Cerrato: [...] (79).

En boca del padre del protagonista, la reflexión se hace, si cabe, más explícita:

La tierra es la única cosa en la que he gastado la vida, hijo. Cincuenta años llevo metiéndole las uñas a esta santa tierra. Como mi padre y su abuelo, que en gloria estén. Parte de nuestra sangre está ahí dentro, filtrada hasta lo más hondo, metida de alguna forma entre estos surcos. Y también la de tu madre, que aunque ladina es una santa. Todos nosotros nacimos de aquí y aquí volveremos. En el fondo no somos sino comedores de tierra. (149).

Y al igual que la tierra condiciona la naturaleza y los destinos de sus moradores, ella misma es concebida como un organismo vivo por el narrador:

Así como nosotros no somos sino piel y un montón de huesos, Claralba del Alcor no es más que una forma de barro y madera. Y si bien funciona la arcilla como piel, mejor trabaja la madera como hueso. El esqueleto de todo lo construido en el pueblo

está hecho bien con madera de pino tea, bien con madera de roble, pues son robustas y flechan noblemente con la edad. [...] (40).

La particular visión del narrador —el hermano menor del de Delibes— tiene gran importancia en el tratamiento del espacio en la novela, ya que se establece un juego de perspectivismo con el narrador de *Viejas historias...*, cuyas ideas sobre Bilbao y el pueblo expone este hermano menor complementando así la narración de Delibes, «llenando» sugestivos huecos y silencios que este había dejado:

Mi hermano vive en Bilbao, y por mucho que me cuenta y recuenta a mí me resulta muy difícil imaginarme cómo es en verdad una gran ciudad. Porque, sí, yo he estado en Palencia, pero mi hermano dice que Palencia es a Bilbao lo que el corral de los Mellizos es a Claralba del Alcor. Y eso da miedo. De lo que sí estoy seguro es que algo raro pasa en las grandes ciudades, porque no hay Navidad que no repita mi hermano lo de la paz, lo de la sensación de paz. Hombre, yo cuando he estado en Palencia también he sentido un desasosiego en el corazón y me he asustado con el barullo y las prisas que rebosan las calles, pero si Bilbao es tan grande como mi hermano asegura estoy convencido de que si yo tuviera que ir para allá me echaría a temblar como un marrano el día de la matanza. (45).

En definitiva, *Los comedores de tierra* es una novela ya de cierta madurez. El campo castellano donde Ángel Vallecillo tiene sus raíces personales se convierte también en el territorio de sus raíces literarias, y el magisterio de Delibes se reconoce explícitamente; con todo, comienza a aflorar una voz personal todavía no completamente definida, pero ya marcada por ciertas preferencias estilísticas, así como por juegos de intertextualidad que ya no abandonará nunca.

La siguiente novela, titulada *La sombra de una sombra*, aparece en 2002. Por lo que a la elección del espacio narrativo se refiere, continúa, fundamentalmente, la línea marcada por *Los comedores...*, aunque con algunas innovaciones derivadas, sobre todo, del género y la trama. La novela constituye una revisión paródica de la novela policiaca clásica, muy en consonancia con las líneas irónicas que el género frecuenta desde hace ya varias décadas: en particular, es evidente algún guiño a *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Por esta causa, al espacio rural castellano se añaden el cuarto cerrado, la biblioteca laberíntica, la misteriosa mansión del inventor..., tributos a la tradición de la narrativa de misterio y policiaca. El comisario Arias —antihéroe

que ha prometido no quitarse su abrigo hasta resolver cierto caso del pasado— llega a un pueblo de Castilla para esclarecer el asesinato del párroco, un clásico problema de «cuarto cerrado» que, además, parece no tener ningún móvil. La investigación de Arias será seguida con atención por el narrador, un muchacho del pueblo que, paralelamente, irá dejando atrás la niñez, conociendo el amor y los primeros desengaños de la vida. También en este punto —la voz narradora—, *La sombra de una sombra* se mantiene próximo a *Los comedores...*, ya que en ambos casos se trata de sendos adolescentes en el paso hacia la edad adulta —de fondo, nuevamente, el modelo delibesiano de *El camino*. Y, al igual que en *Los comedores...*, los espacios de *La sombra...* están fuertemente vinculados a la formación sentimental del narrador. Uno de los pasajes que mejor ilustran esta identificación entre determinados parajes y ciertos hitos del crecimiento emocional del muchacho es el siguiente:

El Paseo de los Castaños son los cien metros más hermosos que haya sobre la Tierra. Y están en mi pueblo, Avellanosa de Lobos, orilla del río, entre la carretera de Lagunillas y la que lleva a Zaza, por el este. Son un centenar de árboles frondosos, gigantes, dispuestos en dos hiladas que jalonan un estrecho camino curvo de firme amarillo y por donde caminar es lo más semejante a volar, pues si uno pasea con el alma atenta, siente cómo el tiempo se detiene y le inunda una lívida cascada de paz. (26-7).

Sigue la evocación de los episodios amorosos con la niña Irene que tuvieron lugar en el paraje, y esta evocación se cierra abruptamente con una escueta, pero elocuente conclusión que, además, pone fin (circular) al capítulo: «Créanme cuando les digo que el paseo de los Castaños son los cien metros más hermosos que haya sobre la Tierra.» (28). Aunque situado en el ficticio pueblo de Avellanosa de Lobos, el propio Vallecillo confiesa que el paseo tiene su refrendo real en el Campo Grande, conocido parque del centro de la capital vallisoletana.

A pesar de estas pistas, la geografía literaria del autor es caprichosa, y la capital de los habitantes de Avellanosa no es Valladolid, sino Palencia:

A mí, de niño, mi madre me llevaba a Palencia el último viernes de cada mes. Se excusaba ante el padre con el pretexto de conseguir agujas para la Singer, pero, en verdad, lo que le apetecía era pasear por la ciudad, recrearse unas horas la imaginación alejada de las miserias del pueblo. A mí la capital me volvía loco. Todo olía a nuevo, a fresco, y las calles rebosaban de gentes, de bullicio, de algarabía, de tranvías y coches que hacían sonar las bocinas. Me costaba creer que hubiera algo más grande que aquella ciudad.

—Madrid es mucho más grande —aseguraba mi madre—, y aún las hay mayores, como Tokio y París.

Tokio y París caminaban siempre juntas, como una sola ciudad.

Cogíamos, al mediodía, el cercanías de Zaza, y a las tres de la tarde nos plantábamos en la calle Mayor. Mi madre se ponía un vestido azul que guardaba con primor en el ropero y se pintaba los ojos y los labios con mucha gracia. Le encantaba pasear por el adoquinado, mirando los escaparates de las tiendas y las pastelerías. [...] Solíamos entrar en El Paraíso del Plástico, un comercio cuajado de objetos de goma, repujado de colores, inundado por la fragancia sublime de los hules y los celofanes. Cuando paseaba entre sus estanterías me entraban ganas de jugar. En la esquina del parque había una pastelería que se llamaba el Salón Ideal, decorado con cristal y pan de oro, dividido por mamparas de madera por las que corría el agua. Las mesas y las sillas eran de forja pintada de verde, con almohadones de flores. Las vitrinas de los pasteles eran largas y relucían como si siempre fueran nuevas. Los colores de las tartas y pasteles iluminaban las tardes de los viernes de un candor especial y devolvían al rostro de mi madre un semblante joven y atrevido. (100-01).

El desajuste con respecto a la realidad —deliberado juego de inexactitudes— se confirma, ya que El Paraíso del Plástico y el Salón Ideal se corresponden con sendos comercios de idéntico nombre sitios en Valladolid (el primero, aún existente; el segundo, desaparecido ya¹). Como vemos, Vallecillo sigue la pauta de la realidad, pero moviendo unos milímetros su plantilla, introduciendo inexactitudes y discordancias mínimas, sí, pero que bastan para perturbar el realismo que habíamos dado por hecho. Se trata de un nuevo síntoma, esta vez más acusado, de la técnica que llevará al extremo en sus títulos posteriores, el *falsorrealismo*.

Con *Colapsos* se produce un punto de inflexión en la trayectoria literaria de Ángel Vallecillo. Alberto Olmos, en su blog *Hikkikomori*, se refiere a ella con las siguientes palabras: «practica en su novela *Colapsos* una literatura que podemos considerar postmoderna. Su prosa está guiada por la violencia y la agresividad, por los paisajes norteamericanos y la fragmentación» (http://hkkmr.blogspot.com/2010_12_01_archive.html, en línea). Si acudimos a la clasificación de la narrativa actual que propone Vicente Luis Mora, comprobamos que *Colapsos* encajaría bien en el conjunto de la narrativa posmoderna, caracterizada por tiempo fragmentario y discontinuo, sujeto múltiple,

¹ El Paraíso del Plástico se encuentra en el número 10 de la vallisoletana calle de Teresa Gil; la heladería llamada El Salón Ideal ocupaba un gran local de la principal calle comercial de la ciudad, la peatonal Calle Santiago.

mezcla de alta y baja cultura, fin del gran relato, cuestionamiento de la verdad, alternancia de lugares globales y locales... (29-30)². La ruptura que supone la novela con respecto de la producción anterior de su autor tiene su referente en la elección de los espacios (de ahí que al comienzo de este capítulo afirmásemos que el espacio juega un papel muy importante en la evolución de Vallecillo como escritor): el territorio cercano de la Castilla rural, amarrado a una sólida tradición literaria también castellana deja paso a lugares de la aldea global. No se trata solamente de que los nombres de lugar se internacionalicen en un alarde de cosmopolitismo (Nueva York, por supuesto, pero también Las Vegas, el desierto de Tejas, Cerdeña...). La globalización no se percibe únicamente en la internacionalización, sino, sobre todo, en la proliferación de «no lugares», esto es, espacios no antropológicos, que no integran identidad cultural ni pasado (Augé 83). Son autopistas, sofisticadas salas de fiestas, rascacielos, basureros, decorados de película, platós televisivos... que podrían estar en cualquier lugar, porque las diferencias que antes se traducían en enraizamiento (Claralba del Alcor, por ejemplo) se difuminan a marchas forzadas en un mundo donde países y ciudades comparten cada vez más lugares intercambiables —lugares quizá lujosos, quizá sórdidos, pero en cualquier caso estandarizados: en *Colapsos*, la «Roar Room» que Númuno frecuenta antes del crack financiero es emblema de la exclusividad, como el basurero donde se ocultará el mismo Númuno después del crack lo es de la degradación, pero ambos lugares podrían estar en Manhattan, Madrid, Río de Janeiro, Shangay, Tokio o Pretoria. Si Estados Unidos, y concretamente su metonimia, Nueva York, cobran un especial protagonismo, es por lo que ambos tienen, a su vez, de metonimia futura del mundo, de caricatura o de «simulacro» adelantado (se aparecen ante Europa envueltas, en cierto modo, en una filacteria barroca: «como me ves, te verás»).

En esta nueva novela varias tramas en principio independientes, con multitud de personajes muy diversos, se entrecruzan merced a un gran colapso financiero que, iniciado en Nueva York, se extiende de manera apocalíptica y en cuestión de horas, por el resto del mundo. La enunciación precisa del conflicto no llega hasta la página 139: «[...] el 18 de junio del 2005, estalló el Colapso en Nueva York, y en unos días arruinó la economía mundial» (*Colapsos*, 139). Sin embargo, a lo largo de las páginas precedentes los per-

² No obstante, creo también que sería posible encontrar en la novela varias de las características con que Vicente Luis Mora define la «narrativa pangeica» (72-73).

sonajes hacen constantes referencias al Colapso, y al mundo de «antes del Colapso» (más aún, los capítulos se datan: «Diez horas antes del Colapso», «Un mes después del Colapso», «Dos meses después del Colapso», «Cinco años después del Colapso»...). Este mecanismo de anticipación y de aplazamiento en el suministro de información resulta enormemente eficaz: el lector se hace cargo de la radical trascendencia del Colapso porque, precisamente a causa de su importancia, no se detalla en qué ha consistido, sino que se da por sabido. Casi es obligada la aclaración, y merece hacerse en el cuerpo central de este artículo y no a pie de página: cuando el libro apareció, en 2005, el punto de partida del colapso financiero que derribaba como fichas de dominó las economías capitalistas era atractivo porque su improbabilidad lo aproximaba a la ciencia-ficción; hoy es su cumplimiento lo que resulta sobrecogedor.

El libro se divide en capítulos encabezados por títulos pero no numerados; a su vez, los capítulos contienen epígrafes que no siempre, pero sí a menudo, hacen referencia a localizaciones espaciales o espacio-temporales: «Cementerio de Harvester Crow» (24), «El Pequod» (26), «Sótano de la Casa Blanca. Medianoche» (27), «Control policial en Mouligan» (28), «Hotel *Vulkar KO*. Salt Lake City» (45), «El local de Sdaluc y el principio del Colapso» (59). Estos apuntes recuerdan a las acotaciones escénicas de un guión cinematográfico, género muy familiar para Vallecillo, que, como ya vimos, tiene experiencia como director y guionista de documentales³. La narración no busca aproximarse emocionalmente al lector mediante el realismo, sino nimbarse de un aire cinematográfico o televisivo. Desde las primeras páginas, las localizaciones remiten a un ámbito estadounidense con resonancias de los *mass media* y la cultura pop. Así se ve en el siguiente diálogo, donde se encuentra la primera referencia espacial concreta, reconocible, del libro:

- Voy hacia Lexington, ¿les pilla bien?
- Estupendo —dijo Sara—. ¡Y tenemos más de veintiséis dólares en el bolsillo!
- No entiendo.
- Es una broma. Una canción antigua.[...] (13-4).

El párrafo —parte de una conversación situada en las primeras páginas del libro— admite, pese a su aparente banalidad, que leamos su última frase

³ Sus últimos proyectos en el campo de la novela gráfica están también próximos al lenguaje del guión cinematográfico. Las localizaciones que hemos mencionado bien podrían, también, ser dascalias o cartelas de cómic.

en clave simbólica: «Es una broma. Una canción antigua» (se refiere, claro está «Waiting for my man», de Velvet Underground, que comienza diciendo «I'm waiting for my man / twenty-six dollars in my hand / Up to Lexington 125»). Lo mismo podría predicarse, en realidad, de todo el contenido del libro, pero también — miserias de la post-, o trans-, o hiper-, o sobre- modernidad — de todo el contenido del mundo: cuanto nos rodea, nosotros mismos incluidos, es —somos— una broma, una canción antigua.

En *Colapsos*, lo literario se mezcla, sin ningún tipo de jerarquía, con textos aparentemente no literarios, documentales, como una «TRANSCRIPCIÓN DE UNA ENTREVISTA TELEFÓNICA CON M. ROTH, MADRE DE ISMAEL THOR. Para la revista *Popular 1*. N° 404» (43), o la «GRABACIÓN 455/04. Casa Blanca. Intervinientes confirmados: el Presidente (P). Carl Blas, fiscal del Estado; general Ramstein, secretario de defensa; Loo Giants, teniente del FBI, y Jon Macory, secretario de la CIA» (22), o un epígrafe rotulado «EL INSOMNIO DEL RETARDO (texto extraído del libro *Historia de la no salud*, Manuel Ángel González, ULP, 2001» (52). Además de mostrar la adscripción a la tendencia posmoderna de mezclar el registro literario con otros distintos, y a emplear materiales de diversos códigos, el ejemplo refleja el inicio de la técnica del falsorrealismo, que anteriormente había asomado solo de manera muy puntual. Las referencias no solo son verosímiles —hasta el punto de que podríamos sentirnos tentados a comprobar si existen o no los documentos citados—, sino que, en algunos casos, juegan verdaderamente con datos reales: para la semblanza de Malcolm la Sal, cita, entre otros expertos (ficionales), al escritor *real* Alejandro Cuevas (que también ha publicado en *Difícil*, y también es natural de Valladolid, aunque no es autor, que sepamos, de ningún estudio sobre Malcolm la Sal) (125).

Con este falsorrealismo, Vallecillo se aproxima a la tendencia generalizada en la narrativa contemporánea a difuminar las fronteras entre ficción y no ficción, estableciendo permanentes juegos donde datos históricos y biográficos —y, a menudo, autobiográficos— quedan asumidos por el gran género que es la novela. El acuñamiento de términos híbridos (*faction*, docuficción...) para denominar a estas creaciones híbridas de realidad y ficción nos habla de su expansión, no solo en la literatura, sino también en el cine (von Tschiltschke, Schmelzer). Javier Cercas y Enrique Vila-Matas, representarían el extremo de esta tendencia en las letras españolas —tendencia que, por otra parte, tiene su gran antecedente en Borges. No es este el lugar para extendernos en las

particularidades que el recurso presenta en la escritura de Vallecillo, pero sí podemos apuntar que el *tour de force* sobre los goznes entre realidad y ficción es, en *Colapsos* y *Hay un millón...*, un elemento más al servicio de una trama de ficción —su efecto oscila, sí, entre lo lúdico y lo inquietante, pero en cualquier caso es un elemento más, y no se erige en tema central de la obra, como llega a suceder en alguna de las obras de Cercas o Vila-Matas.

A lo largo de *Colapsos* se reiteran las referencias al rodaje de una película (ficticia) de David Lynch, titulada *Angel's Faith*, cuyo rodaje quedaría interrumpido por el Colapso (49), y que se convierte en una película de culto. Se incluyen numerosos documentos sobre la película: por ejemplo, textos extraídos de sendas monografías *falsorrealistas* (incluyendo las referencias bibliográficas al completo): «99 years in xx's Cinema, Monías Crey. Editora Universal. Págs. 184-185» (37); «Cineastas extremos, Jota, Ediciones Yosolo, 2002» (38). Es llamativa la elección de David Lynch como cineasta vinculado al Colapso, cuando precisamente el director de *Terciopelo azul* ha sido considerado por otro narrador contemporáneo, Andrés Ibáñez, como modelo de una exagerada tendencia en la narrativa contemporánea a la recreación de la violencia y el mal. En cuanto al motivo del rodaje —revisión en celuloide del shakespeariano «the play within the play»— lo encontramos también en la narrativa de Don DeLillo (por ejemplo, en *Cosmópolis*, 2003; también en *Punto Omega*, posterior a *Colapsos*, pues apareció en 2010). El efecto de *mise en abyme* es inmediato: el rodaje de una película tiene lugar dentro de una realidad que, a su vez, «suenan» (por sus localizaciones, por los diálogos...) a película. Quizá la realidad real no lo es tanto. La réplica —el simulacro de Baudrillard— nos ha devorado ya.

Bajo el epígrafe «EL SET DE RODAJE (continuación del texto de Monías Crey)», se desarrollan notas sobre el rodaje, así como una descripción del decorado de la película de David Lynch. La atracción por los espacios fingidos, simulados, replicantes, queda de manifiesto en esta implantación, en pleno desierto de Nevada, de un decorado manifiestamente irreal y aparatoso («El interiorismo suplantando a la Naturaleza», podría ser el título del cuadro):

Se desplazó a un equipo de 150 personas al desierto de Nevada y construyeron el famoso interior donde iba a rodarse la escena. Lynch, que eligió el desierto para rodar con calma y sin distracciones, montó una pequeña sala de rodeo donde se entrevistó con grandes artistas de los que extraía ideas con vistas al rodaje: por allí pasaron el virtuoso y joven director Alexandre Ame, músicos como MM y Dallas, el dj (que iba a escribir la banda sonora, aunque al principio Lynch pensaba en Tom Waits); el

plástico Saurus (que diseñó el famoso trono de clavos para la embarazada, que está en el MOMA); Anita Kron, la espiritista, o el modisto español Antonio Miró, que a su regreso a España aseguró que llegó a sentir miedo allí encerrado, pues nunca estuvo tanto tiempo rodeado de locos. (42).

Es digna de destacar la repetición, por dos veces en esta descripción, de la palabra «famoso» («el famoso interior», «el famoso trono de clavos»). En otras varias ocasiones aparece el término en contextos similares: «Matías Jazz, ya entonces un famoso multimillonario» (37-38), «Elsa Toro, la famosa actriz» (70), etc. La cualidad de célebre, en esta estrategia de falsorrealismo, tiene el curioso efecto de servir de «garantía» de realidad —o, cuando menos, de «indicio vehemente». Lo famoso deviene real, y no al revés, en estos tiempos de hiperrealidad servida en pantalla plana, que Baudrillard describe tan certeramente:

Vídeo, pantalla interactiva, multimedia, Internet, realidad virtual: la interactividad nos amenaza por todos lados. Lo que estaba separado se ha confundido en todas partes, y en todas partes se ha abolido la distancia [...] Y esta confusión de los términos, esta colisión de los polos hacen que en ningún sitio exista ya un juicio de valor posible: ni en arte, ni en moral, ni en política. Mediante la abolición de la distancia, del “*pathos* de la distancia”, todo se vuelve indeterminable. [...]» (*Pantalla total*, 203).

En el teatro (incluso, en el teatro dentro del teatro), es posible discernir el límite entre el patio de butacas y el escenario, y mantener el «*pathos* de la distancia». En el rodaje, la distancia se difumina (el *set* de David Lynch invade el desierto de Nevada, disolviendo en él los contornos de la performance: fuera del decorado, las cámaras, raíles de travelling, roulottes, en una zona intermedia entre el espacio de la representación y el espacio natural). La fusión culmina en el plató de televisión del concurso *Pasen y Maten*, donde la realidad ha sido definitivamente reemplazada por su versión corregida y mejorada, y donde la suspensión de todo juicio de valor posible es evidente y hasta se caricaturiza:

Pasen y Maten era el gran éxito de la temporada cuando estalló el Colapso. El plató donde se grababa era un inmenso anfiteatro virtual con espectadores digitales. En realidad sólo el presentador, el concursante y veinte personas del equipo técnico ocupaban el plató vacío; el resto era añadido: las gradas, las luces, los espectadores; las risas, los aullidos, los aplausos, las lágrimas... Su presentador, Melfius Kroni, un príncipe de percha aria, era la estrella en alza de la pequeña emisora *TPA*. (82).

Este *Pasen y maten* lleva un poco más lejos los mecanismos de grandes éxitos de público como *Perdu de vue*, un programa francés emitido en TF1 en los noventa y presentado por Jacques Pradel, y que sirve a Baudrillard para reflexionar, una vez más, sobre la desaparición de lo real (*Pantalla total*, 131-35). Su equivalente español *¿Quién sabe dónde?*, que contó con éxito semejante en la misma década, serviría también como término de comparación. *Pasen y maten* es un concurso que elimina gente: no solo porque la competición consista en matar, sino porque su puesta en escena ha alcanzado el ideal de hacer desaparecer al público de carne y hueso y sustituirlo por espectadores virtuales, que dan mejor en pantalla y resultan, a buen seguro, más auténticos. El paso siguiente que se adivina es sustituir por entes virtuales también a los concursantes, a las víctimas y al presentador. Y el cenit absoluto sería sustituir al espectador, aunque, a todos los efectos, esa sustitución ya está en marcha: la distancia entre lo representado y lo real ya no existe. No es raro, pues, que cuando uno de los personajes asegura que «algo ha pasado en Nueva York. Nadie sabe qué, pero dicen que se extiende», otro de los personajes responda: «No sé, no tengo ni idea. No veo la televisión.» (60). De la visión, y concretamente de la televisión, depende no ya el conocimiento del mundo, sino la entidad del mundo mismo.

Claro que, leyendo la novela, se puede aducir que no todo es holograma, no todo es virtual. Permanece todavía el entorno físico, digamos, tradicional: el «interminable descampado industrial, en el norte de Brooklyn», donde se reúnen los Diez Lobos, por ejemplo (31). O el hangar del astillero donde trabajaba el padre de Númuno. O la caravana donde Númuno trata de ocultar su pasado de bróker para poder así sobrevivir a las cacerías de ricos que se han desatado tras el Colapso (65-75). Incluso en un capítulo aparece algo mucho más extraño: un lago entre montañas (141 y ss.) Esto nos conduce a un motivo que emerge repetidamente en *Colapsos*, eclipsado tan vez por otros temas más llamativos a primera vista (la violencia, el cine...), pero de importancia no menor: el áspero contraste entre naturaleza y paisaje industrial. En cierto modo, esta obsesión recuerda a la obra del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky, quien ha convertido en motivo preferido de su cámara los paisajes transformados por la acción de la industria sobre la naturaleza. En el capítulo titulado «Fe y obediencia» la semejanza entre los planteamientos de Vallecillo y la fotografía de Burtynsky es particularmente acusada. En él, Malo, un operario que durante mucho tiempo ha manejado enormes palas

excavadoras para doblegar con ellas la naturaleza y someterla a los planes de industria y desarrollo de las grandes multinacionales, vuelve a montar esas máquinas, pero ahora con la intención de destruir la obra humana. El capítulo lleva al frente la indicación «Ocho años después del Colapso», y el mundo vive inmerso en una sociedad post-industrial o neo-primitiva en la que Norte y Sur (de una ciudad innominada, quizá también del mundo) viven enfrentados por los escasos vestigios de civilización. Malo debe cortar, con su gigantesca retroexcavadora, el suministro energético del Norte de la ciudad, demoliendo una central eléctrica. La relación de Malo con la máquina recuerda la de un héroe clásico con su montura:

Es una *Komatsu C300* de orugas: 450 caballos, articulada, modelo del 2001. Lleva montado un cazo de 800 litros de dice dientes de 25, y en la retro un punchote de acero del 400. He manejado docenas de ellas. He vaciado espacios tan grandes como campos de fútbol con ellas, he desgastado un punchote tras otro; reventando basaltos duros como diamantes. En una hora, hace el trabajo de cien hombres. Denme un mes, y una montaña verde de pinos, y cuando vuelvan no reconocerán el paisaje. (189).

(Komatsu, por cierto, es el nombre real de una empresa de maquinaria industrial activa desde el año 1921; es posible comprar pequeñas réplicas de estas Komatsu en las jugueterías y tiendas de maquetas). Pero volvamos a Malo: su operación será detenida por las ráfagas de metralleta de los soldados del Norte justo cuando va a culminar; con todo, es el momento previo, cuando la máquina está a punto de destruir la central, el que depara un pasaje de intenso simbolismo: «Veo las tres luces rojas del transformador. Ralentizo la marcha y entro por el lado más oscuro. Aplasto la valla con las orugas. Giro el brazo 180 grados y alzo el punchote. La luna brilla sobre su punta.» (194). El satélite de la Tierra ha sido a lo largo de siglos, y sobre todo en el Romanticismo, depositario de las confidencias sentimentales del poeta, hermana silenciosa, investida de un halo de magia. Más tarde, la llegada de las vanguardias propone una iconoclasta revisión de los lenguajes poéticos, y la luna será también el blanco elegido para representar la ruptura con la estética romántica y modernista, anquilosada pero aún presente. Se multiplican entonces imágenes en que la luna es parodiada, rebajada como referente poético, y a menudo amenazada o suplantada por el progreso y la técnica (Rodríguez Gutiérrez). En su viaje a Nueva York, Juan Ramón Jiménez, agobiado por las luces de Broadway, aún se gira buscando el amparo del mundo natural en el astro lunar, pero al final le invade el escepticismo, la intuición del simulacro: «¿Es la luna, o es

un anuncio de la luna?»). La escena de Vallecillo recoge esta tradición en que la máquina, como representante de la (pos)modernidad industrial, quebranta el antiguo orden de armonía entre el Hombre y la Naturaleza, encarnado en la luna, tantas veces interlocutora de las emociones humanas.

Los soldados se llevan a Malo como prisionero, y uno de los jefes del Norte le propone cambiar de bando. El jefe no es otro que David Lynch, reciclado en señor de la guerra tras el Colapso que terminó con la sociedad de mercado y también, claro está, con el cine. Se interesa por la historia de Malo, que resume así su transformación (de maquinista al servicio de la industria a maquinista contra la industria). El relato es el de una auténtica conversión, una caída del caballo (la máquina) en el camino de Damasco:

Como te he dicho, estuve ocho años trabajando en obras, pero un día un capataz me dijo que, si quería ganar dinero de verdad, subiera a las minas de Venecia. Hice un curso de gran maquinaria y entonces empecé a manejar la máquina más grande que hayas visto nunca. No puedes hacerte una idea. Montaban esas excavadoras en la propia mina, y allí morían, porque aquel monstruo no podía salir ni circular por ninguna parte. Sus ruedas medían cinco metros de altura, y en su cazo cabían ciento cincuenta hombres. La primera vez que metí aquel cazo en la tierra fue como si la removiera desde el infierno. Trabajaba ocho horas dentro de aquel monstruo. Trabajaba inmerso en una enorme nube de polvo. Reventaba aquella montaña día tras día, sacándole las entrañas y arrojándolas a aquellos volquetes. Ganaba mucho dinero. Me empecé a deprimir, y no sabía por qué. No era hastío... No sabía nada entonces. Un día, trabajando en el corte, empezó a llover. Primero fue un chaparrón fuerte, pero luego se transformó en un diluvio. El agua caía en cascada por el corte de la montaña. Evacuaron la mina, pero yo no podía bajar de aquella excavadora sin ayuda. Y allí me quedé, frente a la montaña y el diluvio, con una avalancha de barro rodeando mi máquina. Entonces tuve una especie de revelación. Vi lo que había hecho. Vi la montaña cortada en escalones, casi hasta la mitad, y los pinos que iban cayendo desde arriba, y te juro que aquel espectáculo me movió por dentro. En un instante pasaron por mi mente los diez años que llevaba como maquinista, reventando piedras, arrasando prados, agujereando la tierra. Y me dije: se acabó. Y no volví a la mina. (196-97).

A partir de ese momento, Malo relata a su interlocutor —el jefe de guerrilla del Norte y ex director de cine David Lynch— cómo consagra su esfuerzo y su maquinaria a destruir lo que con ese mismo esfuerzo y esa maquinaria había contribuido a construir:

Seguí trabajando como maquinista, pero especializado en demoliciones [...] Sólo destruía edificios, obras humanas, ¿me entiendes? Cuando había que derribar un puente,

unas naves, un simple muro..., allí estaba yo. Iba al trabajo con entusiasmo. Te juo que entonces fui tan feliz... Me parecía que de ese modo le devolvía a la tierra algo de todo lo que le había quitado. ¿Conoces el parque del monte Acuña? Yo mismo excavé los cimientos de aquel edificio que luego ordenaron demoler. Y también me encargué de su derribo. (197).

Precisamente el título que Burtynsky da a su documental sobre la industrialización de China y su efecto sobre la naturaleza, «Manufactured Landscapes», recoge a la perfección lo que el proceso tiene de ruptura con el mundo natural, aquel con el que la modernidad, desde el proyecto ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII, soñó una relación de armonía ideal, rota definitivamente tras el afianzamiento completo de la sociedad industrial, en el siglo XX. Lo que refleja el siguiente pasaje de Vallecillo —como los paisajes manufacturados de Burtynsky— es la definitiva conversión del espacio en producto (en *manufactura*).

Junto a su chabola, sobre el acantilado, había dos grúas enormes, ya vencidas y herumbrosas; en el sur se repartían por centenares, junto a edificios en construcción abandonados. Los días de viento se inclinaban sobre el mar como palmeras que buscaran agua, crujiendo como si se quejaran de dolor de huesos. El Colapso sobrevino cuatro años atrás, tiempo suficiente para que empezáramos a olvidarlo. La isla exultaba entonces un frenesí de turismo y consumo, y lo que desde un principio había sido un paraíso en la tierra, se había convertido en una enorme masa de gigantescos hoteles y centros comerciales, de autopistas colapsadas, de residuos de silicona y esclavos hipotecarios. Pero un día, sin que supiéramos el motivo, los turistas dejaron de acudir. La economía de la isla dependía exclusivamente de que quinientos aviones aterrizaran a diario en sus tres aeropuertos. Sin ellos, no habría con qué subsistir. (112-13).

En las últimas páginas, la novela da un giro metaliterario: un escritor que puede ser el mismo de *Colapsos* es secuestrado cuando visita Nueva York por unos *gangsters* cuyos crímenes, al parecer, el autor ha descrito con minuciosidad en la novela (hoy el pasaje adquiere un sorprendente valor añadido si leemos esto en clave de profecía sobre nuestra debacle económica). El propio escritor se encuentra desconcertado, pues siendo esa su primera visita a la Gran Manzana, reconoce infinidad de detalles que había vertido en su novela: «Regresé al hotel novela en mano. Todo estaba tal cual. Centenares de detalles: los dos samoanos del restaurante de la 53, la cabina azul donde atrapan a Robinson, el parque de bomberos en el número 366 de la calle 54. Como si hubieran construido la ciudad con mis escenarios, con mis obsesio-

nes.» (212). La coincidencia parece inexplicable, porque el escritor asegura haber escrito su relato sin conocer de Nueva York nada más que lo que las guías de viaje al uso dicen: «Escribí *Futuro de fugitivo* en una pocilga de Barcelona. Una ventana que daba a un muro de ladrillo sucio, una guía de Nueva York y un póster de la película *Manhattan*. No necesité nada más. No hace falta nada más.» (212). Estas líneas, situadas —recordemos— hacia el final de la novela, vuelven sobre el tema de la imposibilidad de lo auténtico en los lugares (escenarios) que nos rodean. Cualquier ciudad es hoy falsificable, y es falsificación de su falsificación (Nueva York se parece a su guía, al póster y a la novela escrita sin pisar sus calles, y no al revés).

Hay un millón de razas (2008) es por el momento la última novela de Ángel Vallecillo. Reúne elementos de los *best-seller* al uso —enigmas históricos y corporaciones secretas— recreándolos con notas paródicas (evidentes en la última parte del libro, que se titula, significativamente, «Culebrón»), aunque no tanto que anulen la eficacia de la trama de suspense y acción. Pero *Hay un millón de razas* es también una mirada escéptica a la Historia, al Gran Relato de los hechos. A pesar de presentarse como discurso científico, radicalmente diferenciado de los géneros de ficción, la historiografía no posee ninguna marca que la distinga efectivamente de la novela. Los acontecimientos no se suceden en el tiempo con arreglo a una organización argumental, no tienen planteamiento, nudo y desenlace, ni protagonistas... La Historia no es más que la recodificación de los hechos (pura fenomenología), que percibimos como relato (pero es solo una particularidad de nuestra percepción, que es lineal y fundamentalmente verbal), y que contamos como relato. La Historia y las historias son, pues, básicamente iguales (White). La diferencia es cierta confianza en la veracidad y la trascendencia de la Historia —veracidad y trascendencia que técnicas como el falsorrealismo ponen en solfa. En *Hay un millón...*, los hechos elegidos para el relato (con minúscula) que es la novela son precisamente las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, el Gran Relato (con mayúscula) por antonomasia de la Historia del siglo xx, por lo que el alcance iconoclasta de la parodia se multiplica.

El libro se abre con una nota acerca del robo de la caja 1.038 de una sucursal del Bank of America, en la que se guardaban unos documentos relacionados con el método HH, un proyecto nazi para dejar de fumar, de gran importancia en la trama de la novela. Importa destacar el tono objetivo y exacto

de la nota, que comienza (y este es, recordemos, el inicio del libro) con una minuciosa referencia espacio-temporal: «El 12 de septiembre de 1982, cuatro encapuchados robaron en el sótano acorazado de la sucursal del Bank of America, en el número 117 de la calle Maricopa, en Phoenix, Arizona. Horadaron un túnel de cinco metros de longitud desde el sótano de la hamburguesería Herbert Spencer, bajo el callejón que separa ambos edificios, y abrieron un butrón en el muro de hormigón armado.» (13). Abundan en la novela estas precisiones de tono objetivo, referencial, iliterario y aparentemente no-ficcional, pero deben ser entendidas en el marco del falsorrealismo: la existencia de una calle Maricopa en Phoenix, Arizona, nos lleva a considerar si no existirá verdaderamente esa sucursal bancaria, ese túnel, y todo lo que en torno al robo sucede en la novela... o bien, si decidimos que la sucursal, el túnel y la peripecia son pura invención, a preguntarnos si Maricopa St., y Phoenix, y EE.UU. y el Planeta Tierra no lo serán también.

Víctor Peña, que entrevistó a Ángel Vallecillo para la revista en la red *Mentes Inquietas*, le pregunta acerca de la exhaustiva investigación que se adivina tras la avalancha de datos de carácter histórico, científico, geográfico, de referencias bibliográficas, precisiones espacio-temporales de gran precisión y exactitud, que aparecen en la novela. La respuesta es una exposición de la técnica que él denomina falsorrealismo, y a la que renuncia en los proyectos en los que actualmente trabaja:

No, en un 90% toda esa información suplementaria es también pura invención. Es más novela. Su ampliación. Sólo en lo relativo a la genética estuve documentándome durante varios meses, para que la trama no se cayera. En realidad lo que pretendo con el falsorrealismo es un proceso imitativo. Admiro y envidio la capacidad de trabajo y documentación de los ensayistas, de los biógrafos... Pero un creador de ficción es un actor y lo que me propuse fue travestirme para pasar por uno de ellos, actuar como uno de ellos, empaparme de sus técnicas literarias, de sus giros, de su absoluta y fría seguridad al contar los hechos. Imitarles. De esa forma la novela continúa en los márgenes del libro, se amplía en nuevos espacios narrativos que prolongan la ficción, que la hacen más verosímil, más ambigua, más rica: la auténtica verdad de las mentiras. Es maravilloso crear un lugar y que el 99% de los lectores luego considere que es absolutamente imposible que ese lugar no exista. En *Colapsos* ya investigué esa técnica en capítulos como «La película de David Lynch». Pero ahora lo considero un caladero absolutamente agotado. Ya no me estimula. Ya sé cómo se hace y qué efectos crea... Para narraciones de entretenimiento es una técnica poderosísima, pero ahora toca innovar en otros campos ni tan sencillos ni tan cortos de desarrollo. No es más que un truco y como tal lo entiendo y ahora me desentiendo...

Hay un millón... lleva esta técnica de documentación-ficción más lejos que *Colapsos*, e incluso «engulle» las obras precedentes de Vallecillo. Hay, por ejemplo, referencias a personajes de aquella novela, como Marías Jazz, cuya (supuesta) autobiografía se cita con exactitud: «Matías Jazz. *Memorias de un pornógrafo*. Salonegra, Madrid, 2002». (183, n. 58). Por cierto, obsérvese que la referencia se inserta en nota a pie de página (ese lugar al que, ahora que el cuerpo central del texto ha caído en posmoderno descrédito, continuamos concediendo, por instinto o inercia, una mayor fiabilidad). El juego intertextual falsorrealista de *Hay un millón...* llega a fagocitar también el último proyecto narrativo de Vallecillo, en el que ya se encontraba inmerso durante las últimas fases de redacción de esta novela, y que tenía el título provisional de *Akúside*:

El escritor norirlandés Tristan Berford dedicó su vida a un solo libro de ficción: *Akúside*; su obsesión por entreverar la realidad y lo inventado le empujó a recrear, con toda suerte de detalles, una religión ficticia, un nuevo Libro al que dedicó toda su vida en un derroche de esfuerzo, constancia e imaginación. Casi tres mil páginas recreando un libro sagrado mediante la técnica del *falsorrealismo*: historias falsas cuya técnica de verosimilitud las hace parecer verdaderas; leyendas creadas mediante la profusión de datos y fechas, mezclando personajes reales con hechos ficticios; profetas, anuncios divinos, milagros, crímenes, castigos, incestos, listas de leyes, guerras, plagas... Una saga de padres, hermanos e hijos temerosos de un dios despiadado y antojadizo. *Akúside* es un libro tremendamente divertido e ingenioso si uno lo lee como lo que es: un libro de ficción. Berford dijo: «Es muy fácil inventarse una religión; no hay más que fijarse en lo simples que son las que conocemos». (308, n. 77).

El ritmo con el que se suceden, a lo largo de la novela, los más diversos escenarios —reales unos, inventados otros, integrados todos en la ficción omnívora— es trepidante. Entre los emplazamientos reconocibles como reales, podemos mencionar *El largo adiós* (conocido bar de Valladolid). En la entrevista citada, Vallecillo explica así las motivaciones que estimularon la inserción en la novela, de estos lugares reconocibles, próximos, así como de servirse de un investigador español en medio de una trama de alcance internacional:

No sabría decirlo con exactitud. Quizá el miedo: servirme de un narrador más cercano, estar más cómodo, pero también lo impuse como un desafío a mucha gente a quien, efectivamente, les ha parecido algo absolutamente increíble e inadmisibles. Víctor Cortázar lo dice en el libro *¿Un historiador español investigando el Método HH?* ¡Venga

ya! Pero si lo pensamos, ¿por qué no? ¿Es que un historiador español no puede ser uno de los grandes expertos nazis? ¿No en Valladolid? ¿No hay expertos americanos en la guerra civil? ¿No hay científicos españoles investigando y triunfando por medio mundo? Es un complejo español muy absurdo, tan absurdo como todos los demás. En cierto modo era una forma de defender la europeidad de España, su reciente cosmopolitismo, una defensa del progreso técnico y cultural de nuestro país. Lo del Largo Adiós fue más prosaico. Allí nació una de las escenas que tenía desde el principio: estaba, a las dos de la mañana, entre todo aquel gentío, un jaleazo, sólo, recolocando piezas y armando tramas, y me puse a divagar: ¿y si el protagonista supiera que un extraño ha venido a este bar a asesinarle y tuviera que identificar a su asesino?

Otro de los lugares reales que sirven de escenario a algunas de las escenas de *Hay un millón...* es la Playa de los Lobos, en Alegranza (islote del Archipiélago Chinijo, en las Islas Canarias, bien conocidas por el autor). La descripción de este último enclave es un nuevo ejemplo de la mixtura de registros que, comenzada ya en *Colapsos*, culmina en esta novela. Vallecillo introduce un epígrafe titulado «Alegranza», íntegramente constituido por una descripción de la isla, en un registro deliberadamente aliterario, geofísico, objetivo:

Las islas de La Graciosa, Montaña Clara y Alegranza, y los roques del Este y del Infierno forman el archipiélago Chinijo, al norte de Lanzarote, en las Islas Canarias, frente a la costa africana del Sahara.

Alegranza es la isla más septentrional de las Canarias. Su nombre alude al alborozo de pescadores o navegantes cuando la divisaban en el horizonte, pues era la primera tierra que se avistaba en las largas travesías atlánticas desde el continente europeo.

Tiene una superficie de 10 kilómetros cuadrados. Un tercio lo ocupa el imponente edificio hidrovulcánico de la Caldera: un cráter de 295 metros de altura y 1.100 de diámetro, acantilado en su falda oeste. El segundo accidente geográfico en importancia es Montaña de Lobos (266 metros), un volcán en herradura abierto al noreste, con su mitad sur derruida enteramente. La temperatura media en verano (de junio a octubre) es de 20° C, y en invierno (de noviembre a mayo) de 18° C. Es una isla árida (200 mm anuales) y ventosa, dominada por el sople del alisio, un viento fresco de origen N-NE que sopla especialmente en los meses de verano. Sus aguas están dominadas por la corriente fría de las Canarias (NE-SO), uno de los dos ramales en los que se divide la corriente del Golfo en su deriva desde la costa norteamericana hacia el ecuador.

Sus aguas son ricas en cetáceos y peces pelágicos, como túnidos y espáridos. El único árbol de la isla es un tarajal, plantado por el último farero que abandonó la isla en 1975. Flora: tabaibas, espinos, uvas de mar, bobos. Fauna: lagartos, conejos, gran variedad de aves marinas: charrán, gaviotas, pardelas, corregimos, guirre, guincho. Es de titularidad privada, pero desde 1986 forma parte del Parque Natural de los islotes y riscos de Famara. (239-40).

Como complemento de la descripción, se inserta una fotografía de la isla de Alegranza con copyright de Vicente Álvarez de la Viuda (se trata de un nuevo juego de referencias, ya que el fotógrafo no es otro que el escritor Vicente Álvarez, que ha publicado también con la editorial Difácil y con quien Vallecillo comparte proyectos literarios). La inclusión de fotografías «como muestra irrefutable de que aquello de lo que se está hablando en la novela *existe también en la realidad*» es un recurso ya utilizado por W. G. Sebald y, en nuestras letras, por Javier Marías (Gómez Trueba, «Hay vida...» 3); el recurso —salvo en casos de suma candidez del lector— pone de manifiesto cuán frágiles son las garantías a las que generalmente nos agarramos para creer algo: por ejemplo, creer que la guerra de Irak (valen también Afganistán, Libia...) ha sucedido porque la vemos acontecer prácticamente en tiempo real en las noticias (cfr. Baudrillard, *La guerra...*). Vallecillo incluye también otras fotografías en las páginas 57, 117 y 186, con la misma intención: aunque aparentemente aumentan nuestro conocimiento con algo tan (sobre)valorado como una imagen, en realidad, la información que transmiten es confusa o nula. En la fotografía de Patricia Vunkell (186) no se percibe prácticamente ningún rasgo del rostro fotografiado.

Entre otros muchos lugares vinculados a la trama de *Hay un millón...* está el museo. Concretamente, se mencionan el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (52), el Museo Picasso de Berlín (53), la sala de arte de la última planta del rascacielos Fuji, en Tokio (53), el Diena de California (54), la Albright Knox Art Gallery de Buffalo (54), el Museo Borghese de Roma (54), etcétera. Su aparición obedece al interés de Vallecillo por el arte, la pintura especialmente. Pero, además, puede interpretarse como otro espacio que invita a la reflexión sobre los no-lugares y los lugares del simulacro, pues al fin y al cabo un museo no es otra cosa que un escenario del arte, donde cada pieza queda sumada a otras (en una *colección*, la elección de la palabra es muy significativa) y desligada de su proceso de creación específico, único. El museo es el lugar que garantiza lo «auténtico», en un sentido casi religioso, redentor: véase la reflexión de Vallecillo en la novela sobre las reacciones del público que contempla el Guernica, «como si [...] funcionara a modo de altar, de ágora, de santo sepulcro [...]» (56-59). Y, sin embargo, por paradójico que pueda resultar, el museo es también la meta ideal para la falsificación. La idea que creo adivinar tras estas menciones de distintos museos y galerías es la del museo como santuario de la canonización y, a

la vez, del sacrilegio, y de cierta pérdida de sentido de la obra artística en sí (convertida en pieza de museo, algo enteramente distinto). Me inducen a pensar así las experiencias que el narrador sitúa en cada uno de esos *malls* de la pintura —experiencias por completo diferentes de las que el museo, a priori, promete a los consumidores:

En el Diena, California, vi a una mujer llorar a lágrima viva frente al *Nº 57* de Pollock; en 1999, en un museo de cuyo nombre no me da la gana acordarme, vi a un niño de unos cinco años rayar con un lápiz un rothko. Me hizo tanta gracia, y fue un hecho tan irrelevante, que no se lo advertí a la dirección del museo. Si quieren ver esa raya de un niño de cinco años en un cuadro de Rothko, búsqüenla en el *Nº 6*, separando el amarillo del rojo. En la Albright Knox Art Gallery, en Buffalo, vi a dos heavys ponerse cachondos frente a la maravillosa vaca amarilla del cuadro *Bucolic Landscape*, de Milton Avery. [...] Y por último, en París, en 1998 tuve un incidente frente a un chagall. Vi a un hombre de proceder extraño, uno de esos locos que caminan a empellones y hablan solos. Se enfrentó al chagall y le oí decir: ‘Qué vergüenza, qué sinvergüenzas, que falta de pudor’. Y se alejó entre aspavientos. Le seguí. [...] Le abordé.

Disculpe: antes, el chagall...

—¿Usted también se ha dado cuenta? Qué vergüenza. Qué indefensión. ¡Qué falsificación tan burda!

La curiosidad da frutos. A veces vuelvo a ese museo sólo para ver ese cuadro falso de Chagall. (54-5).

Pero sin duda, en el catálogo de espacios literarios que es *Hay un millón...* hay uno que destaca por encima del resto, la auténtica *joya espacial* de la novela: Mau Dagoll, descrito en las páginas 107-114. Se trata de un castillo situado en una de las islas de Japón, lugar sagrado para varias religiones, y santuario de los nazis de la novela. La profusión de detalles, citas y notas a pie de página, así como el tono objetivo, aséptico, utilizado en la descripción, refuerza la impresión de realidad que transmite la lectura: «El castillo se encuentra en el valle Hon Shiu, al sudeste de la meseta de Bukai, una fría región prácticamente deshabitada al norte de la isla de Hokkaido, entre las ciudades de Asahikawa y Wakkanai. [...] El basamento de la muralla oriental data del siglo IV, erigida durante la dinastía Yamato, coincidiendo precisamente con el proceso de unificación del Japón». En la entrevista ya citada, Víctor Peña pregunta a Vallecillo acerca de la parte de verdad que pueda haber en Mau Dagoll o el personaje de Víctor Cortázar (a quien se caracteriza como profesor de la Universidad de Valladolid y cuya bibliogra-

fía se cita). La respuesta de Vallecillo asocia nuevamente espacio y creación literaria, esta vez al respecto de las posibilidades del falsorrealismo:

Ambos son creaciones absolutamente falsas y maravillosas. Es curioso lo que sucede con Mau Dagoll: todo el mundo que ha leído *Hay un millón de razas* se fija con fascinación en ese lugar y me pregunta: «pero Mau Dagoll sí existe, eso sí, ¿verdad?», cuando hay otros pasajes de falsorrealismo en la novela que, para mí, son mucho más potentes, como «La Colección Artemisa» o «Los niños de Satilúa» *pero el falsorrealismo funciona especialmente bien en la creación de parajes fantásticos y emblemáticos* [cursiva mía]. Las obsesiones y filias de los lectores en este aspecto es algo que me sirve mucho para pensar. Una curiosidad: el nombre de Mau Dagoll es un juego de origen onomatopéyico con *Dagoll Dagom*, que creo recordar que fue una obra de teatro de La Fura dels Baus. No estoy muy seguro. A veces me gustan las palabras por su sonido y tal cual me vienen, sin sopesarlo mucho, los vuelco.

Este estudio concluye aquí, aunque la obra publicada de Ángel Vallecillo ofrece material para otros estudios que profundicen en el tema de la creación literaria de espacios o en otros temas, como el juego entre ficción y documentación, el tratamiento de la información y la Historia, la crítica al poder —económico, político... A buen seguro, las próximas publicaciones del autor propondrán nuevos giros en una narrativa que, como hemos podido ver, es versátil y evoluciona de un modo coherente, pero radical. El papel desempeñado por la elección de espacios y su tratamiento es uno de los síntomas más visibles de esa evolución comprobable desde sus primeros libros hasta *Hay un millón de razas*, por el momento: desde los lugares y ambientes apenas esbozados de *Relatos histéricos* hasta el despliegue ofrecido en esta última narración, donde lugares reales e imaginarios se vuelven indiscernibles, al menos con arreglo a las características intrínsecas de la descripción (idéntico objetivismo, documentación y precisión equiparable, citas, referencias y notas a pie de página...). Entre medias, la Castilla reinventada de *Los comedores de tierra* y *La sombra de una sombra*, y el mundo de *Colapsos*, en el que la relación entre el hombre y la Naturaleza se ha alienado y los humanos (quizá meras réplicas virtuales, como los espectadores de *Pasen y Maten*) vagamos por un mundo de escenarios, platós, museos, ruinas industriales: hologramas sobre un fondo de simulacros.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. *Los «no lugares», espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . *Pantalla total*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Anagrama, 2000.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y ‘novela’ contemporánea». *Ínsula* 754 (octubre 2009): 2-5
- IBÁÑEZ, Andrés. «David Lynch como ejemplo». *ABCD de las Letras y las Artes*, núm. 7888, 10/3/2007.
- MORA, Vicente Luis. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. «Viaje (de vanguardia) alrededor de la luna». En <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viaje-de-vanguardia-alrededor-de-la-luna-0/html/> [En línea].
- VALLECILLO, Ángel. *Relatos históricos*. Valladolid: Edición del autor, 1994.
- . *Comedores de tierra*. Valladolid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valladolid, 1998.
- . *La sombra de una sombra*. Valladolid: Difácil, 2002.
- . *Colapsos*. Valladolid: Difácil, 2005.
- . *Hay un millón de razas*. Valladolid: Difácil, 2008.
- VON TSCHILSCHKE, Christian y Dagmar Schelzer (eds.). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- WHITHE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- <http://mentesyquietas.wordpress.com/2009/06/05/entrevista-angel-vallecillo/>
- http://hkkmr.blogspot.com/2010_12_01_archive.html
- <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2007/01/colapsos-ngel-vallecillo.html>