

ÚLTIMA NARRATIVA ESPAÑOLA (2001-2002)

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

Universidad de Murcia

Propongo al lector una selección de libros importantes de narrativa española de los últimos tres años a los que he dedicado atención crítica en el momento de su salida. He procurado que estén los diferentes estilos y registros de un panorama muy rico y versátil, donde conviven autores ya muy consagrados (Jiménez Lozano, Luis Mateo Díez) con otros jóvenes escritores menos conocidos (Andrés Ibáñez, Francisco Casavella, Xuan Bello o J. J. Flores, entre los más jóvenes). Ambas generaciones literarias pueden comunicarse a través de un conjunto de autores de obra muy sólida como Luis Landero, Enrique Vila-Matas, Arturo Pérez-Reverte, Miguel Sánchez-Ostiz o Gustavo Martín Garzo. Sin duda hay muchos más, y algunos muy notables a los que no he podido, por distintos motivos, atender en mi actividad crítica semanal, pero valen los que siguen como un elenco representativo de los varios perfiles de la muy rica narrativa española de hoy.

Soler, Antonio. *El espiritista melancólico*. Madrid: Espasa, 2001.

Hay escritores entregados a la construcción de una obra, a quienes en cada novela se les ve avanzar en una dirección propia, elegida por ellos, al margen de los vaivenes comerciales. No son muchos, pero están proporcionando a la narrativa española un momento excelente. Antonio Soler es uno de ellos y puede decirse que su literatura lleva sello de calidad, confirmada en cada entrega. En *El espiritista melancólico* parece incluso zafarse de la incomodidad que le podía producir haber ganado con *El nombre que ahora digo* (1999) un premio altamente cotizado en millones y fama, pero de trayectoria posterior descendente, y parece por tanto (es suposición mía) haber querido conjurar el riesgo de comercializarse o relajar su autoexigencia. Sean esas las intenciones o sean otras, de hecho nos ha dado una novela de ambición estilística sobresaliente que pacta con sus lectores igual exigencia y nivel. Pocas veces ha conseguido la prosa narrativa española una

brillantez en las imágenes y una maestría en el ritmo como las que aquí se ofrecen por doquier.

El mundo, la ambientación, los decorados de la historia, pero también el fraseo y la tonalidad de la escritura, emparentan esta novela con la que lanzó definitivamente a su autor, *Las bailarinas muertas* (1996), si bien en la que ahora comentamos Antonio Soler ha adelgazado mucho la anécdota, y ha aumentado en dimensión poética lo que ha perdido en narrativa. El punto de partida del argumento, el descubrimiento del cadáver de una prostituta en un descampado, con un periodista especializado en sucesos que compite con la policía, la atmósfera del prostíbulo, los delincuentes y macarras de los arrabales, incluso la sugerencia de una complicidad entre policías y juez en la impunidad del delito, todo parece dirigirse en su primera mitad hacia la modalidad de la novela negra. Pero a medida que avanza, Antonio Soler va sacando paulatinamente al lector de la certidumbre del género, y de la comodidad del reconocimiento, para lanzarlo a una aventura de descubrimiento. Para ello complica la estructura narrativa, introduciendo varios focos y voces, no explicados desde ninguna instancia superior, lo que dificulta bastante el seguimiento de la historia por parte del lector, que ha de ir discurriendo sin la seguridad de haber conocido el anclaje desde el que parte en cada caso la narración. Considero que es aquí, en la composición narrativa, donde se encuentra el flanco más débil de la novela, y no porque no tenga interés el experimento, sino porque en muchos momentos se han acelerado en exceso tales cambios y, hasta llegar a las dos páginas finales, se ha escamoteado al lector el marco desde el que cobran sentido. Hay, por tanto, una opción valiente, arriesgada: la de pedir al lector que colabore en la composición de lo que se ofrece casi como un puzzle. Desde luego, no es exigencia menor, y cuenta en la tradición literaria con precedentes notables, como el que gobierna la estructura de *El ruido y la furia* de Faulkner. Allí era una historia narrada por un idiota (en la pauta de la frase de *Macbeth*). En la novela de Antonio Soler es un espiritista que convoca las voces de vivos y muertos, allegados para que digan sus sueños, sus fantasías, sus deseos, su soledad. El autor sabe que muchos lectores le abandonarán en el camino, pero parece estar más interesado en los que vayan quedando y le acompañen en el desafío de dar un paso adelante en el camino de la alta literatura, la que ha nacido sin otra constricción que la de construir mundo y estilo propios.

El procedimiento narrativo predominante, cuando se cede el discurso a la primera persona, es el que se ha denominado “fluir de la conciencia”, que da a la estructura narrativa una peculiar tonalidad lírica, como si se tratase de poemas en que los narradores alternan sus discursos sin solución de continuidad. La materia narrativa primaria _la historia de la investigación del crimen_ se abandona constantemente para introducir, entreveradas, escenas del recuerdo infantil, de sueños, de ritos de iniciación en la crueldad o en el sexo, de imaginaciones o fantasías por boca de discursos en primera persona, que parecen remitir a un proceso de iniciación por parte de un adolescente en el descubrimiento de la crueldad, la muerte, el sexo y la belleza.

Tanto esas fantasías del adolescente como la historia que protagoniza el periodista Gustavo Síntora, y singularmente las distintas escenas que acaecen en el prostíbulo, muestran una vez más que Antonio Soler tiene estilo propio, inconfundible, que está pertrechado de una especial sensibilidad para captar las atmósferas, los detalles y, por encima de todo, para proporcionar a su prosa un fluir de la frase que la hace semejante al verso, con un ritmo sincopado que reclama la lectura en voz alta. Hay páginas y escenas que cabría situar entre lo mejor que se ha escrito en prosa descriptiva en la literatura de los últimos años. Tiene el lector constantemente la impresión de hallarse ante un maestro del símbolo que mezcla sagazmente detalle y elisión, contención y abundancia, como si un ritmo interior gobernase la propia memoria. En ese sentido, parece que su inspiración es análoga a la escritura de poemas. Esta novela ha nacido inspirada, y tan solo habría requerido que la claridad de la estructura hubiera sido mayor, pactando quizá con el lector desde el comienzo el marco de la narración. Con todo, ese inconveniente puede no serlo cuando proporciona al lector una mayor exigencia de atención. Porque las elisiones otorgan a la novela un clima casi fantasmal que es quizá el estilo que Antonio Soler precisaba para sugerir, para contener cifrados en intensidad, sin explayarse, los pliegues donde se esconden la soledad, la crueldad, el ansia de amor y la belleza que en esta novela fluye a raudales.

Sánchez-Ostiz, Miguel. *El corazón de la niebla*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

La última novela de Miguel Sánchez-Ostiz confirma sin duda alguna que su personal mundo narrativo hunde sus raíces en un proyecto moral que avanza paso a paso con el dibujo de una poética narrativa que quiere ser libertaria, situarse por encima de los tópicos fácilmente asumidos, y situar al lector de hoz y de coz en el nudo de problemas de nuestro tiempo, y especialmente de la sociedad vasco-navarra, en la que se sumerge toda su obra. El carácter individualista pertinazmente combativo que adopta su discurso frente a las diferentes formas de gregarismo, le ha hecho construir una novela como ésta, cuyo principal rasgo es que resulta inclasificable desde los parámetros críticos consabidos: no sirve para ella hablar del realismo o de novela psicológica, *thriller* cuasi-policíaco o de sociología política, aunque de todos estos elementos se compone. Es una novela de tesis, mejor, de ideas, construida con ingredientes diversos, que se concibe como un puzzle por construir, al que faltan piezas indispensables porque así lo ha querido su autor. Miguel Sánchez-Ostiz consigue asomar al lector a un abismo de miseria moral, de fanatismo, de atavismos compartidos, pero no cierra la perspectiva: prefiere que el abismo sea abierto, que la propia estructura de la novela lance al lector a preguntarse al final qué puede llevar al hombre, cuando actúa como tribu, a ser enemigo del *otro*, fiera para sus semejantes, según reza su desengañada conclusión.

De un modo muy hábil, Miguel Sánchez-Ostiz enfrenta la estructura externa elegida para su novela contra sí misma. La trama es la investigación de la muerte de Javier Arróniz, acaecida en extrañas circunstancias, una muerte que el lector conoce desde el prólogo de la novela, presentada como un sumario escrito por su autor implícito, un abogado amigo de Arróniz, empeñado en restaurar los retazos descosidos de un proceso (el judicial), de unos papeles (los del propio Arróniz), etc. Desde el principio sabemos que las circunstancias y motivos de la muerte no se podrán aclarar, puesto que la investigación no ha servido para disipar la niebla de secretos compartidos, la maraña de silencios y complicidades tejida por todos los habitantes de la aldea de Humberri, que parecen saber o intuir, pero que callan, en un tributo inmisericorde a sus propios territorios, privados y comunales a un tiempo. De ese modo, la estructura externa se enfrenta sin cesar a su estructura interna, la investigación choca con los prejuicios, los intereses, la connivencia de quienes entienden que el mundo se divide en dos: los de dentro y los de fuera. Javier Arróniz venía de fuera, y el investigador también. Eso provoca en definitiva la muerte del

primero, pero también impide finalmente el desvelamiento del secreto tenazmente perseguido por el narrador de la historia. Sánchez-Ostiz ha logrado por tanto que su artificio literario, la novela misma, en su propia estructura, señale la tesis que pretende denunciar: la verdad no puede ser desvelada, porque la tribu entiende que la verdad de quien no pertenece a ella es mentira, o no le incumbe. En esta novela, todos _el cura, el farmacéutico, los sencillos y buenos vecinos_ son parte de una tribu que entiende infranqueable la frontera que separa su mundo del de los demás. Por eso miran hacia otro lado, depositarios de una moral colectiva arraigada en un sentimiento de identidad que sitúan por encima de cualquier otro principio moral.

No es difícil identificar la historia como una parábola de lo que se conoce como “problema vasco”, y el narrador lo hace constantemente, en comprometidos excursos explicativos. La novela se centra en la historia de un idealista (pero hijo de guardia civil) que ha ido a vivir a la aldea de su infancia, que ha querido ser de la tribu, compartir sus ideales, y aun hacerse cómplice de sus denuncias, pero que acaba sumergido en una niebla tupida que lo va aislando, una vez que un incidente fortuito le hace romper las leyes de la tribu, título del libro que el propio Arróniz deja inconcluso. Así pues, es posible leer esta novela como parábola de una arqueología sentimental del problema vasco, cifrada en que la división traumática que ha generado entre los de dentro y los de fuera se asienta en unos mecanismos de funcionamiento sociológico profundamente atávicos, pertenecientes a sociedades rurales y que resulta vano e inútil reducir a cualquiera de sus racionalidades explicativas, enfrentadas a la condena de definirse en la raya separadora que divide a los unos desde los otros. “Quien no ha tenido oportunidad de vivir nada de esto cerca, dudo mucho que sepa de qué hablo” (189); estas palabras del narrador, que se ha situado a sí mismo fuera del cuadro sirven como conclusión descorazonada. Sólo quien vive en una sociedad semejante a la que aquí se ha dibujado puede asistir al desencadenamiento de la tragedia vasca con la impotencia que parece traslucirse de su conclusión, pesimista como pocas veces lo ha sido una historia novelada. En el fondo es una bajada al abismo cuyo rostro es insondable, porque pertenece a una categoría que se sitúa a sí misma por encima de toda ética, como no sea la que construye su propia autoidentificación.

Tema por tanto actual, en el que Sánchez-Ostiz ha evitado, por la vía de la construcción de una voz inasequible a un solo plano, que el punto de vista de su narrador o sus personajes se sitúe en un lugar fijo, porque el autor es contradictorio,

e incluso osado, al escribir afirmaciones sorprendentes que harán que diferentes lectores en bandos distintos aplaudan y censuren, según sea el caso. Esta vez la literatura rinde tributo a la complejidad, por más que la parábola tenga una conclusión inequívocamente situada en la ética de la piedad frente a toda barbarie, y toda la novela sostenga una lúcida condena a las leyes de la tribu.

Flores, Juan José. *En el umbral*. Barcelona: Edhasa, 2002.

Ha sido pródigo el año 2002 en novelas que tienen su arranque en la Guerra Civil de 1936 o su inmediata posguerra. Varias discurrieron por los cauces que en el año anterior habían abierto las dos excelentes novelas *Romanticismo* de Manuel Longares y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Unas veces, el zarpazo de esa contienda fratricida se cuenta a través de sus consecuencias inmediatas: es el caso de *Los colores de la guerra* de Juan Carlos Arce o *La voz dormida* de Dulce Chacón, que estarían en el arco abierto por Cercas. Otras veces, el relato se centra en el funcionamiento de la sociedad de los vencedores y los vencidos en los años cincuenta y sesenta. Así ocurría en la novela de Longares, cuyo modelo han continuado *Los juegos feroces* de Francisco Casavella, *Los días de Eisenhower* de Manuel Rico y esta excelente novela de Juan José Flores, que tiene asimismo como escenario la posguerra más tardía, puesto que se ambienta en el año 1960, si bien la Guerra Civil misma no deja de estar presente como nudo que desencadena los conflictos vividos por los personajes, atrapados todos en la red de aquella contienda, y víctimas de sus venganzas, rencores y vidas truncadas.

Contra lo que parecería previsible al tratarse de un autor prácticamente novel, *En el umbral* de Juan José Flores en absoluto es una más: un tema tan difícil (por manido y previsible), ha servido para construir una de las mejores prosas que sobre tal asunto conozco, lo que confirma una vez más que no hay tema agotado o del que no se pueda extraer calidad si el escritor la tiene, como en este caso ocurre. Para mí, *En el umbral* ha significado el descubrimiento de un excelente novelista, de rara madurez expresiva y con muchas cosas que contar. La novela se lee de un tirón y apenas se puede dejar una vez comenzada (lo que ya es mucho, dado el tema que trata). Es así porque resulta amena y está bien escrita, como demuestran el ritmo de su rica prosa y su muy medida estructura narrativa.

Juan José Flores encierra el argumento de guerra y posguerra en el microcosmos de una familia adinerada, de su finca “El Azahar”, y de un pequeño

pueblo andaluz o levantino (es difícil saberlo, pero hay naranjas y olivos). Con motivo de la boda de una nieta del terrateniente don Julián, ya venido a menos, se producirá el temido encuentro entre Ramiro _hijo de don Julián que optó por la República y vive en el exilio, escribiendo novelas de denuncia de cierto éxito_ y el brutal Lorenzo, hermano de don Julián y tío de Ramiro, falangista bárbaro que como personaje novelesco ofrece muy poco juego, por su excesivo irredentismo y brutalidad. Ese encuentro se produce no sin antes discurrir la narración por la forma en que cada personaje ha vivido y vive la posguerra, con sus culpas y tragedias personales. De ese modo, la finca familiar sirve como espacio simbólico de España, y la lucha fratricida se prolonga. El esquema es simple, y la opción moral y política que la novela toma es asimismo clara. Algunos personajes masculinos pecan de excesivo esquematismo (el intelectual republicano y el zafio fascista), precisamente en favor de ese esquema simbólico y opción moral elegida, pero la novela se eleva por los personajes femeninos que llenan sus mejores páginas: tanto Remedios como Mercedes, cada una en un bando, se ven aquejadas de un mal semejante, y son esas mujeres que han vivido la guerra y una posguerra poblada de silencios, secretos, opciones no tomadas o miedos acrecentados las que poseen los relieves psicológicos más sutiles. También es encomiable el soberbio trazado estilístico de la novela, lleno de hallazgos que aúnan una pasión narrativa muy inspirada y una rica imaginería verbal.

Igual ocurre en el caso de la trama argumental, aunque las excepcionales dotes de Juan José Flores surgen cuando maneja el simbolismo, como es el caso de los relatos de Ramiro que se insertan en la novela. Antológicos son el cuento de Petra la ciega, todo el episodio de Avalón, escrito con una prosa digna de Julián Ayesta, o el cuento de la Giganta. En esas historias intercaladas se nota especialmente que Juan José Flores sabe contar, y ya digo que es mejor cuando se atiene a la sugerencia simbólica que cuando desarrolla la trama en sus truculencias posibles, pues ahí se le va la mano en más de una ocasión y se entrega a los excesos folletinescos de una pasión narrativa que debería haber embridado. Así ocurre en pasajes como el de Gabino y Antonia en América, o la escena última en el velorio fingido, demasiado compuesto para resultar verosímil, por más que sea creíble como símbolo, y es que no toda transposición puede ser ventajosa literariamente.

Sin embargo todo el universo de sueños, de escondites, el memorable uso que hace de Manuel como focalizador, el excelente manejo de la perspectiva para presentar cada uno de los hechos, que se van narrando desde lo que los personajes oyen, ven, atisban, temen o sueñan, hace que la estructura narrativa contenga considerables logros. Acertado es también el tiempo narrativo elegido para la novela, que transcurre en un presente histórico o continuo. Esas condiciones narrativas hacen que la historia vaya emergiendo según las vivencias de cada personaje, lo que resulta muy eficaz, al igual que el uso del sueño como mecanismo anticipatorio o metonímico de las acciones, que de este modo son a la vez externas e internas, y van encadenando muy bien la intriga de fondo. En fin, salvadas ciertas concesiones al esquematismo y una cierta lasitud truculenta en el desencadenamiento final de la trama, se trata de una excelente novela, cuya prosa lo es además de un escritor con gran sentido del ritmo y de la narración. Hay aquí un escritor de verdad, cuyos pasos conviene seguir.

Bello, Xuan. *Historia universal de Paniceiros*. Versión en castellano del autor. Madrid: Debate, 2002.

Hay cualidades difíciles de explicar, como la magia que desprende un artista cuando logra una actuación soberbia. Los viejos andaluces del flamenco, descreídos para las complejidades metalingüísticas, aciertan a resumir esa magia con un sustantivo que convierten en el principal adjetivo de una obra artística que ha cuajado: dicen que tiene “duende”. Esa es la cualidad de este libro de Xuan Bello, buen poeta asturiano que nos invita a acompañarle en un viaje por el gran territorio de la literatura. Es libro que ha nacido inspirado, que desprende esa verdad tan difícil de alcanzar de las buenas ficciones, y por eso atrapa desde el comienzo la atención del lector, que disfruta sin desmayo de este homenaje a la ficción como creadora de mundos. Sin duda es uno de los mejores libros publicados en España este año.

La primera señal original es su concepción intergénerica. No es una novela, pero se desarrolla como una historia de posible lectura unitaria, tampoco es un ensayo, pero muchos de sus capitulillos desarrollan pensamiento sobre la literatura, sobre los orígenes, los mitos, la lluvia o la niebla. También incluye excelentes poemas, que van pautando el significado de algunas de las etapas. La lluvia y nieblas asturianas empapan precisamente su inspiración porque el estilo está

teñido de una visión poética sobre los orígenes autobiográficos, que Xuan Bello sabe entreverar muy bien con reflexiones universales, de modo que el libro responde a la doble cualidad del título: no se entendería sin la aldea de Paniceiros, en la montaña asturiana, que nutre un sustrato imaginario lleno de tradiciones orales, pero las historias que va destilando son universales, porque la poesía no tiene fronteras y proyecta su significado más allá, hasta alcanzar al corazón de los mitos que sustentan el aprendizaje, esta vez no impío, de la ficción.

El significado de esta obra es siempre doble: se propone como recuperación de los mitos colectivos astures anidados en una memoria personal, pero no es un libro nostálgico, ni simplemente arcaizante, por la sabia tonalidad irónica que imprime Xuan Bello a su presentación. Porque a la vez que esos arcanos de la memoria, fluyen por sus páginas las reflexiones nacidas al hilo de lecturas diversas, tanto de las que ensamblan temática o estilísticamente con el imaginario predominante en el libro, como son las de Álvaro Cunqueiro _justamente homenajeado, en tanto puede entenderse como su modelo más directo_ como otras muchas lecturas aquí convocadas, desde Borges a Whitman, Rimbaud o Cesare Pavese. Esa mixtura de lo arcaico y lo moderno imprime a las evocaciones una dimensión reflexiva sobre el asunto que en este libro resulta fundamental: la verdad de la literatura reside siempre en el corazón del hombre, basta con saber despertarlo del sueño que lo encadena al descreimiento. Para que esa verdad se produzca, incluso por encima de la sutil ironía de las evocaciones, es preciso que tal ironía no provenga del desapego posmoderno, sino de la conciencia expresa de que la narración imaginativa por sí misma, es decir la narración oral, la premoderna, es capaz de nutrir todas las perplejidades y contradicciones que se anudan en el límite entre la ficción y la realidad.

En ese sentido, creo que Xuan Bello ha producido la magia que Walter Benjamin atribuía a los narradores tradicionales: ser capaces de detener el curso de la historia y embelesarnos con la palabra, como si el mundo convocado, el de Paniceiros, emergiera ante nuestros ojos directamente. Es obvio que tal efecto solamente se consigue con buena prosa, con un ritmo a menudo lírico, otras veces reflexivo, casi siempre sutil y mágico, capaz de provocar en el lector la impresión de un descubrimiento. El libro, por otra parte, tiene una estructura muy cuidada, en la que el material autobiográfico se desplaza a la segunda parte, sirviendo los cuentecillos oídos o las vivencias imaginadas _espléndida la aventura de la nieve_

como ejemplos “reales” de lo que en la primera parte se ha imaginado como poética de la ficción. Disfrutarán mucho los lectores con este libro digno de figurar en la biblioteca junto a los de Cunqueiro, ejemplos de una modalidad narrativa que entevera lo real y lo imaginario, la narración y la lírica, el ensayo y los cuentos, modalidad intergenérica que la literatura hispánica visita con menos frecuencia de la que sería deseable.

Landero, Luis. *El guitarrista*. Barcelona: Tusquets, 2002.

Tres novelas ha tenido que escribir Luis Landero hasta conseguir ésta, que considero la mejor de las suyas, no porque no reconozca en *Juegos de la edad tardía* (1989) o en *El mágico aprendiz* (1999) las dotes literarias que lo han hecho uno de los tres o cuatro grandes narradores que hoy tenemos en España, sino porque en *El guitarrista* se le ve ya dominar la escritura de otra forma, se le ve estar incluso por encima del estilo. Landero iba persiguiendo escribir desde su propio yo, como queriendo que su literatura dijera cuánta felicidad (y cuánta lucha) esconde la escritura de la novela cuando se apresta a decir el argumento de la vida. Y en esta novela lo logra plenamente. Landero vuelve a ser cervantino _él siempre lo ha sido, pero aquí lo es de otro modo a como solía_. No es el suyo de ahora un cervantismo temático (la pugna entre sueños quiméricos y grises realidades de sus *Juegos* o de su *mágico aprendiz*), sino un cervantismo detectable ya en cada párrafo, en eso que Cervantes tiene de inimitable, ir creando la gracia del lenguaje, ir aparejando las historias como si las dijera en una conversación inspirada, con esa naturalidad que solamente consiguen quienes escriben desde la vida, desde sí mismos, con la seguridad de haber alcanzado finalmente que el lugar desde el que escriben se desentienda de miedos y de complejos, incluso de la brillantez o el efectismo de una frase feliz, que las tiene también, y muchas, como ésta: “Yo reunía los desperdicios de la noche para alimentar con ellos el orgullo de mi desamparo” (32).

En *El guitarrista* han sido un acierto, en primer lugar, el género y el tono. No creo que el género sea el autobiográfico, según cabe suponer en una primera lectura superficial. Que Luis Landero cuente en esta novela episodios de su propia vida, que haya sido guitarrista como su protagonista Emilio, que haya sido también aprendiz de escritor y haya vivido, seguramente, los miedos de la espera por publicar

de su excelente personaje Gustavo Rodó, no la convierte en escritura autobiográfica. Porque le falta para ello el memorialismo, del que esta novela carece y porque adopta en cambio el registro irónico, en el sentido mejor de la tradición cervantina, distanciada, que le proporciona un tono mestizo entre la seriedad y la comicidad, lo real y lo inventado, el homenaje metaliterario (como el que se hace de *El curioso impertinente*) y la parodia, lo heroico de las ensoñaciones fantaseadoras respecto al futuro, y lo ridículo o gris y sombrío, como es sistemáticamente el paisaje que ofrece, y la luz tenue que predomina en la novela. En realidad, ésta es una novela de aprendizaje, en la estirpe de las *bildungsroman*, que un libro de Rodríguez Fontela publicado en 1996, tituló con el afortunado sintagma de “novela de autoformación”. Sí, autoformación de un artista, privilegios de sus sueños, pero no al modo del ensimismamiento autocomplaciente, sino mirando por la ventana el cuadro recortado de la realidad, cuadro cubista (con guitarrista) de las mil y una vidas que pasan por al lado del artista para decir, según van pasando, cada una su pequeño destino, heroísmo o fracaso.

La clave de la novela está en esa “Enciclopedia del Género Humano” ideada por ese estrambótico, formidable, profesor de filosofía (Guerrero, Quintero o Escudero, ¿les recuerda algo esa vacilación?), que en el difícil equilibrio de un alféizar, entre si se cae o no se cae, logra dar con la almendra de la poética de la ficción: hacer que en el recuadro segmentado de la realidad, aparezcan los retales de las vidas, que puestos todos juntos serían filosofía, pero que a retazos, entretreídos, deshilvanados, van destilando el arte de la novela, como misión que Landero ha hecho suya. Para eso hace falta que el estilo acompañe, pero no el estilo *literario*, compuesto, sino esa gracia de la voz oral que tiene el decir de Claudio Burguillos, o del primo Raimundo, que parece según se les va escuchando con la vista que hablara por ellos Berganza, el perro cervantino que también vivió el aprendizaje bohemio a su modo, pero que supo contarlos como aquí, entre sueño y vigilia, como si los personajes fuesen tan novelescos que parecieran tener vida propia, pero sólo a condición de que alguien encuentre su lenguaje. Incluso los objetos tienen alma y esperan al novelista que sepa hacerla salir. Eso es lo que ha conseguido Landero, en la cima de su carrera como escritor, hacer que el lector discorra por el entramado de un argumento bien dosificado, con varias historias que van cobrando interés a través de diversos quiebros, algunos disparatados, pero siempre bien trabados. Las historias que Landero nos cuenta en *El guitarrista* no

parecen novelescas, a fuerza de serlo tanto, porque esconden en su fondo el rescoldo de verdad y de sinceridad que sólo tienen las novelas cuando un escritor logra que su argumento se parezca al argumento de la vida sin dejar de ser literatura. Pero en esa difusa frontera entre ambas está todo el secreto del que Landero se sabe ya dueño, y que ha hecho de esta novela de autoformación la más novela de las suyas.

Pérez-Reverte, Arturo. *La Reina del Sur*. Madrid: Alfaguara, 2002.

A estas alturas de su carrera literaria empezamos a ver, contra iniciales apariencias y primeros juicios críticos que lo suponían un velocista, que Arturo Pérez-Reverte es un corredor de fondo. De hecho sus medallas más valiosas las ha obtenido en *La carta esférica* y las obtendrá con toda seguridad en esta última, titulada *La Reina del Sur*, que creo la mejor de las suyas y, en términos absolutos, una excelente novela. En ella Pérez-Reverte ha puesto en juego los dos recursos que mejor domina: la habilidad narrativa (muy pocos escritores tienen el don de saber construir historias como él) y un creciente poso de desengaño en el diseño de sus héroes, que dota a sus novelas últimas de un interés superior incluso al de la trama externa. Podríamos decir que en esta novela hay dos líneas que se cruzan desde el principio: una historia externa, que recorre un mundo de gran interés actual, el del tráfico de drogas, cuyos ambientes, movimientos e incluso estrategias se ha descrito minuciosamente, y una segunda línea interna, que recorre la historia personal de Teresa Mendoza, la protagonista. La atracción que ésta ejerce como personaje es tan creciente, atrapa al propio escritor de tal forma, que se come la novela y la ocupa al final casi por entero, como si el escritor se hubiera enamorado de su personaje y sólo le interesara, finalmente, dar cuenta de su pérdida de aliento vital, de su creciente soledad.

Lo interesante, desde un punto de vista crítico, es observar que Pérez-Reverte no ha superpuesto la trama interior y la exterior, sino que las ha ido entreverando, de forma que la lucha por la supervivencia y el creciente dominio que sobre las mafias va urdiendo la *Reina del Sur*, son episodios nacidos de su necesidad (e imposibilidad) de amor, de su difícil salvación como persona en un mundo cuyas reglas, fidelidades y pactos, imponen a Teresa la obligación de ser quien acaba siendo, muy a su pesar, dejando en la carrera jirones y desgarros. Teresa Mendoza

es la heroína de una guerra que termina por ser la guerra perdida de su vida, cuando todas las demás guerras las va ganando conforme la novela avanza. Ese contraste, que proporciona páginas soberbiamante escritas, de encuentros, de fidelidad suya e infidelidades de los demás, va haciendo crecer un abismo en su interior, abismo al que el novelista se asoma, sabiendo además que se trata de una mujer, porque Pérez Reverte ha sabido que el perfil dado a Teresa, desde sus veintitrés años hasta los treinta y cuatro, es el perfil de una perdedora sentimental, que va a rastras de su destino, pero es atractivo como ninguno por eso mismo.

Otro acierto de la novela es el tema, el mundo elegido, novelesco de por sí, pues la tramas políticas, económicas, la luchas por el poder de ese mercado, las rivalidades entre distintas mafias (la colombiana, la rusa, la italiana, la gallega, con sus estrategias y recursos varios), los escenarios de México, Gibraltar o Marbella, minuciosamente descritos, proporcionan todos los ingredientes que necesita una novela para resultar apasionante. El mundo de la aventura, el de los nuevos piratas, se encuentra asociado hoy al tráfico de drogas, también el de los tejidos de corrupción política y policial, la ingeniería financiera del blanqueo de dinero, etc. De ese modo, Pérez Reverte tiene como punto de partida un mundo que resulta novelesco por él mismo; basta (pero no es poco) con saber narrarlo. ¡Y vaya si sabe narrarlo!. El mecanismo narrativo del que se vale es un portentoso *flash back*, que toma la acción desde casi su final, pero la va reconstruyendo en tramos sucesivos, urdiendo dos estrategias discursivas: la de la historia narrada en tercera persona, y la de una crónica o novela que un periodista-novelista se propone hacer y que permite ir entrevistando a personas relacionadas con la trama. De ese modo, la investigación que está en el origen de la novela se ha convertido en un ingrediente de la trama misma, recurso muy inteligente que permite dar un cañamazo de unidad a los episodios, y que estos se conciban como una red. Tan sólo cabría objetar que no siempre se ha motivado bien el interés que podrían tener ciertos personajes para hablar con este cronista. No es tan verosímil que el guardia civil Víctor Castro y el juez Martínez Pardo hablen tanto: no se entiende qué puede llevarles a decir al cronista tanto como le dicen.

De todos modos, ese es detalle menor, porque la composición de la novela está muy bien trabada. Destaco, porque resulta soberbia, la documentación de primera mano que hay detrás de los episodios descritos, pues no solo se traza un mapa claro de la red de la droga en el Estrecho, sino que asistimos a episodios de

una guerra descritos con tal plasticidad y tal lujo de detalles sobre tipos de barcos, motores, líneas de navegación, estrategias de persecución (formidables las dos que se dan en la lancha de Santiago Fisterra) envites y respuestas de los barcos, que proporcionan una realidad servida sobre la base de una imponente documentación previa, conseguida además *in situ*, porque no estaba en los libros esta vez.

Pérez-Reverte se ha tomado en serio, muy en serio, esta novela; ha jugado una partida difícil por el ensamblaje de lo vital y la aventura, ha construido un mundo sin moralina, crudo, sometido además a precisos códigos internos. Y en esa difícil partida ha ganado otra medalla más en su carrera de fondo, que es la de la buena literatura.

Vila-Matas, Enrique. *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002. Premio Heralde de Novela.

Vila-Matas ha escrito su novela más compleja y ambiciosa. Después de la formidable *Bartleby y compañía* (1999) ha decidido dar otra vuelta de tuerca en el interior de su laberinto narrativo, concebido como una red, un tejido de diferentes registros, todos ellos apuntando a la literatura como enfermedad y como remedio. Escribir es su *pharmakón*, palabra griega que significa a la vez veneno y medicina. Para exorcizar los demonios del fin de la novela, Vila-Matas escribe un texto que enuncia su propia estética de desintegración de la novela, y es al mismo tiempo homenaje a ella, en teselas, hilos que van trenzando elementos autobiográficos, ficcionales, ensayo y comentarios a grandes libros que han abordado la forma del diario. El trenzado mismo, la actividad de tejerlo, es el argumento del libro, vuelto sobre sí mismo una y otra vez a modo de relato especular en el que para remediar su mal, Montano _personaje enfermo de literatura, como don Quijote_ no puede, sin embargo, salir a los campos a realizar su suerte o su destino. El único campo posible donde se libraré la batalla del futuro de la literatura es la propia escritura.

El lector que haya seguido la trayectoria literaria de Vila-Matas volverá a encontrar aquí muchos de los motivos y formas que han elevado a su autor a una primera fila en la estima de lectores cultos, avezados, dispuestos a asumir riesgos, que encuentran placer en la experiencia conocida como autoficción: el juego que mezcla continuamente elementos reales con ficticios, y que rompe la barrera de los

géneros por el procedimiento de someter la novela a un dispositivo de fuga permanente de cualquier centro, disuelta en el comentario personal entreverado de citas de lecturas, casi todas ellas de la gran literatura europea desde Walser a Kafka, Pessoa o Pavese, por seleccionar sólo aquellos comentarios que mejores páginas han entregado al libro. Pero en la estructura de *Bartleby y compañía*, la parte correspondiente a los comentarios de los diarios apenas ocupa una tercera parte del conjunto. En esta novela Vila-Matas avanza un paso más, para entregarse a dos nuevas formas y registros. El primero es la construcción de una humorística *nouvelle* titulada *El mal de Montano*, que ocupa las primeras cien páginas sobre lo que le ocurre a un escritor enfermo de literatura que solamente puede vivir desde las páginas de los libros y que ha escrito una novela sobre el caso de los escritores que han renunciado a escribir; una curiosa y brillante forma de autoficción por tanto. Esa novela corta, escrita por el padre de Montano y que narra sendos viajes de cura de su mal a Valparaíso y las Azores, es una experiencia sobre la que el resto de la novela vuelve una y otra vez, en los comentarios a los diarios y en la propia autobiografía encerrada en esos comentarios.

El siguiente paso dado en el avance respecto a su literatura previa es la reflexión teórica sobre el ser mismo de la ficción y sobre la verdad o falsedad de lo contenido en la literatura. Vila -Matas ha entregado explícitas reflexiones sobre su idea de novela, y la estética antirrealista que la sostiene, si bien podría argüirse que el realismo no es bueno ni malo para la novela como no lo es intelectualismo. Elegir entre Cervantes o Sterne es elección imposible de hacer, igual que sería absurdo renunciar a Nabokov a favor de Musil, porque los unos no existirían sin los otros, y en cualquier caso toda forma de ficción tiene el mismo desafío de credibilidad, que se cumple o no desde una u otra estética. Un último paso adelante, esta vez menos conocido por los lectores de Vila Matas es el adentramiento en el testimonio lírico que pauta en la última parte un emocionado discurso sobre su propia enfermedad, con la construcción de un diario propio.

Como el lector puede ver no resulta fácil resumir los diferentes planos estructurales y los registros de diferente tonalidad contenidos en este proteico libro donde hay viajes, reflexiones, comentario de libros ajenos, un diario personal, una divertida fábula final, y hasta una supuesta conferencia sobre el acto de escribir diarios, titulada *Teoría de Budapest*, cuya inclusión no me ha parecido un acierto. Vila-Matas, que tiene en el ingenio una de sus mejores armas, domina por ello

mejor los espacios cortos, y cuando se excede en el propio juego _lo que ocurre en algunas secciones, especialmente la entrada de Gombrowicz en la segunda parte y toda esa extensa tercera parte dedicada a la *Teoría de Budapest*_ termina por lastrar la eficacia misma del mecanismo, al reduplicarlo y someterlo a una *mise en abyme* que es más eficaz, en todo caso, cuando se realiza literariamente que cuando se comenta.

Lo importante, sin embargo es que Vila-Matas ha escrito un libro de densa significación, muy ambicioso y honesto, escrito con mucho cuidado. Ha salvado por medio de su portentosa lucidez, de una distancia irónica y de un envidiable sentido del humor, el peligro mayor que aqueja a esta novela: la vorágine de su juego especular que podría, sin esas armas, haber arrojado al lector a una suerte de rizo intelectualista sin salida, como ocurre en los laberintos. Por eso me parece un acierto, además de la conocida ironía a la que el autor nos había ya acostumbrado, y que aplica sobre sí mismo, la nueva tonalidad melancólica y un registro lírico que nos era menos conocido, y con el que culmina la novela, entregando páginas de una densa tesitura emocional, sobre el acto de la creación de sí mismo como lector, su única vía de salvación moral.

Díez, Luis Mateo. *El oscurecer (Un encuentro)*. Madrid: Ollero&Ramos, 2002.

Esta novela cierra la trilogía de Celama, territorio literario vecino del Comala de Pedro Páramo y del Santa María de Juan Carlos Onetti. Luis Mateo Díez, consciente de que Celama no tiene continuación posible, ha vinculado en *El oscurecer* la propia trama al ocaso, al cierre de su proyecto. Cuanto quería decir sobre Celama ha sido dicho, y seguramente irá ya a otra cosa, en su tenaz pugna por conseguir una obra literaria perdurable. Sin duda su narrativa última se distingue por ese designio de perdurabilidad que solo consiguen los grandes clásicos. *El oscurecer* se abre con sendas citas de Sófocles y de Kafka, que dan la pauta del discurrir último de la obra de Luis Mateo Díez, alejada ya de estaciones provinciales, entregada a la tarea de decir en español lo que esos otros autores dijeron en la tragedia griega o en la fábula metafísica contemporánea. Cuando tanta liviandad entreteje las intrigas de los fugaces éxitos de la narrativa contemporánea, el público de Luis Mateo Díez, que es público fiel, agradecerá sin duda el riesgo, en esta novela llevado al límite, por el que la literatura gana territorios de la imaginación, para decir

los episodios interiores del destino humano. En cada uno de sus pasos, en la que sin duda es la más sólida trayectoria en la literatura clásica española de hoy, se percibe que Luis Mateo Díez solamente escribe por la misma necesidad que dio origen a la gran literatura.

El paisaje de Celama, que antes que nada es un territorio del alma, se le ha ido imponiendo a Luis Mateo Díez como una necesidad. Cuando llevaba escritas varias novelas de diferente proge y estilo, y quizá coincidiendo con el final de su *Camino de perdición* (1995), descubrió Mateo Díez que el páramo tenía que ser dicho, estaba pidiendo ser narrado. El páramo de Celama es un territorio imaginario que comprende las Hectáreas, la Hemina, la Llanura, Valma, Armenta, lugares donde los cuentos infantiles no existen, y donde la narración en todo caso es el dibujo de un espacio de la imaginación, un territorio metafórico para decir la pérdida, la soledad, la indigencia de una cultura que en *El espíritu del páramo* (1996) conocimos en trance de fenecer, que recorrió su obituario en *La ruina del cielo* (1999), y al que esta novela canta su responso final.

No es un responso grandilocuente, ni siquiera coral; es más bien lírico, cantado con una voz tenue que se extingue, amparada en la figura del Viejo pirado que es casi su solo protagonista, un Viejo al que no le pasa nada, salvo la miseria de la vejez y la vecindad de la muerte (que es pasarle lo fundamental). No tiene nombre, porque reúne en su anonimato toda la acendrada angustia del pasado de los viejos habitantes de Celama, antiguos pastores que apenas saben ya reconocer su propio territorio, una imagen de la tiniebla que se cierne sobre la vista enferma de este Viejo y en las simas de su pérdida de memoria y de lucidez. Pisaban esa dudosa luz crepuscular los pastores de las églogas cuando regresaban, la recrearon amablemente Garcilaso y Góngora. Luis Mateo se ha servido de ese momento crepuscular de un modo diferente, porque no remite ya a una escena de la realidad, sino al símbolo; el oscurecer es la conciencia de la noche próxima con su muerte segura. Es, además, un crepúsculo interior, cruelmente desasistido de todo futuro posible, incluso de toda nostalgia, que aquí ha desaparecido, porque nada de cuanto esta novela narra tiene pasado o futuro. Como la muerte misma, que es en todo caso un presente continuamente pautado, tenazmente cercado por esta prosa entregada a recoger los últimos latidos de una civilización extinta, latidos que remiten insistentemente a la repetición de esta sola verdad del destino humano

No creo que pueda hablarse propiamente aquí de novela, al menos si la novela se concibe como una forma de progreso en cualquier suerte de intriga. Luis Mateo Díez ha querido renunciar a los atributos de la forma novelística como forma argumental vinculada a la historia externa. Tan sólo hay un viejo en una estación de tren perdida, una estación a la que regresa, viniendo de ninguna parte y en la que encuentra a un perro vagabundo y a un joven que huye. Entre estos tres personajes, y en escenario tan reducido, ocurre todo. Salvo unas pocas anotaciones retrospectivas sobre la historia familiar de este viejo y del joven, la obra tiene como único episodio tal encuentro, desprovisto de toda piedad, cruelmente agraz. Resultan sobrecogedoras las imágenes de la pérdida de conciencia y de memoria, del piramamiento de este viejo, en trance fantasmal hacia un lugar que se parece a la sima de los sueños, pero también al pozo de la muerte, porque Luis Mateo recrea el espacio clásico imaginario de la frontera de la vigilia y el sueño como metonimias de la misma frontera entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido. Un pájaro decapitado en un poste de luz (naturaleza muerta en aras de la civilización moderna) abre y cierra la historia. El paisaje mismo de Celama se torna inseguro. No sabemos dónde estamos, y los raíles de esa estación en declive pueden ya ser camino hacia ninguna parte.

El oscurecer se amolda mejor a la noción genérica de fábula, reuniendo en ella dos atributos de esa forma: la intensidad lírica y la estructura simbólica. *El oscurecer* es el modo como Luis Mateo Díez ha concebido la travesía del Leteo, el río del olvido, que nos lleva a un paisaje ya perteneciente al ultramundo. La noche, la muerte como tal, no puede ser narrada, pero sí la vejez y el ocaso como tránsitos hacia ella. Luis Mateo Díez ha llegado con esta fábula elegíaca al lugar imaginario que estaba persiguiendo en toda la trilogía de Celama: un territorio del alma, recorrido aquí en su viaje hacia el olvido.

Martín Garzo, Gustavo. *La soñadora*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.

Podríamos convocar para hablar de este libro la traducción del famoso cuarteto para cuerdas que Franz Schubert dejó inconcluso (*Der Tod und das Mädchen*, D810), porque cualquier lector de esta novela que conozca la pieza de Schubert encontrará muchos elementos comunes: lo es, desde luego, el arranque en el cementerio (que inspiró a Schubert el tema central de su cuarteto). Pero, sobre

todo, lo son el romanticismo, la atmósfera de misterio y la ensoñación que provoca el segundo de los movimientos del cuarteto, y que la novela va paulatinamente haciendo crecer. Todo en esta trama camina hacia la búsqueda de un fundamental sentido expresivo que aúna lo abstracto y mental (la música es eso) con lo expresivo sentimental (que también lo es).

Otra referencia que puede dar cuenta de la atmósfera y sentido de esta novela es la lectura de *El hilo azul*, el último libro publicado por Martín Garzo anteriormente a éste, y que conecta con él mucho mejor que las anteriores novelas, pese a ser aquél un libro de ensayos, pues son ensayos que tratan (como ya pude adelantar a los lectores en *ABC Cultural*, nº 519) del poder de la imaginación, de los sueños, de los cuentos de hadas, de los grandes mitos que han configurado el sustrato imaginario de las culturas, y que ya viven su única vida posible a través del arte, de la narración, de la fábula. Martín Garzo ha querido indagar en el escondido secreto del amor femenino, en sus pliegues y ensoñaciones. Tal es la línea de fuerza que sostiene esta hermosa novela, que discurre además con una prosa depurada, escrita muy bien y con ritmo.

El lector de *La soñadora* se encontrará con una fábula, arcaica, primitiva, que a pesar de desarrollarse en un escenario real (Medina de Rioseco y el canal de Castilla son algo más que un marco escénico) va adelgazando cada vez más su vínculo con lo real, para construir un poderoso entramado de sentidos latentes para dos historias de amor de dos personajes femeninos, que tienen en común su final desdichado, pero sobre todo tienen en común ser la una un espejo de la otra. Aurora es la continuidad contraria de Adela (del mismo modo que el ingeniero Monzó se verá continuado en Juan, los personajes masculinos que las abandonan). Desde el comienzo las dos historias discurren paralelas, pero se van imbricando narrativamente porque Aurora y Juan oyen contar a Manolita, la vieja fabuladora, casi bruja, que sirve de narradora de la segunda historia, el trágico destino de Adela y sus amores desdichados, ocurrida cuando Aurora era una niña.

Externamente, la novela desarrolla historias de pasiones, de encuentros furtivos, de primeros engaños, de desengaños posteriores. Pero no se sostendría bien por esta sola dimensión anecdótica si no advirtiéramos el salto que Martín Garzo da en esta última entrega, y que por su riesgo y excelente resultado merece ser reconocido. Desde el comienzo, Martín Garzo está sirviendo una clave de lectura que invita a sus lectores a ir más allá, incluso más allá de su propia obra anterior,

para profundizar, pero ya de otro modo, en el viejo tema amoroso, prendido aquí a la tragedia, pero sirviéndose de ella para enseñarnos cómo la ensoñación y el imaginario femenino no puede ser saciado. Adela y Aurora son dos imágenes complementarias de lo femenino subyugado, vencido: la primera es castigada por atreverse a elegir y la segunda por su pasiva aceptación de las elecciones masculinas.

Martín Garzo introduce las figuraciones, fantasías y atmósfera de los cuentos de hadas, o las románticas leyendas servidas por el cine, que se proyectan aquí como miedos y terrores inexplicables hasta penetrar en las historias amorosas y proporcionarles el aire fantasmal que ya no abandonan. El puente es el canal de Castilla con sus historias de ahogados, pero también la continua relación _volvemos a Schubert_ entre amor y muerte, entre pasión y destrucción, destino y castigo, placer y dolor. La novela se abre con el antetexto del discurso de Pleberio en el cierre de *La Celestina*, vuelve a él repetidas veces (por ejemplo en página 159), para insistir en el tema de los contrarios, de la fuerza devastadora que la ensoñación (no se confunda con los sueños) tiene para el corazón femenino. Porque se trata de eso, de ir al fondo del imaginario femenino, como un bosque secreto en el que esta novela se adentra con mano maestra.

Jiménez Lozano, José. *El viaje de Jonás*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

José Jiménez Lozano va confirmando en cada una de sus entregas que es uno de los escritores más fiables con los que cuenta la narrativa española actual. Esa fiabilidad descansa en que no se apresta nunca a dar gato por liebre, y va construyendo una literatura de sesgo propio, personal, independiente de flujos de mercado y de cambios de rumbo en las tendencias. Como si cada uno de sus libros respondiera únicamente a ese raro designio de escribir sobre lo que le apetece, y en diferentes géneros, bien sea el ensayo, la novela, la poesía o aquél al que pertenece esta obra: la fábula. *El viaje de Jonás* es un libro muy de Jiménez Lozano. No digo esto sólo porque el género de la fabulación sobre tema bíblico le sea grato, sino porque en su desarrollo encontramos muy aquilatados los principales atributos de su estilo.

En su estructura externa el libro es una fábula moral construida como la pequeña historia de un viaje de Jonás a la ciudad de Nínive, enviado por lo Alto para advertir de que sería destruida si no cesaban sus pecados. Narra los antecedentes de la llamada, las relaciones de Jonás y de Micha, su mujer, la llamada a la misión, el viaje mismo, y la salvación última de Nínive (escrita en un capítulo XIII, realmente antológico) con la resistencia final del profeta a ser elevado a un lugar que él dice no corresponderle, porque es un profeta pequeño. Lo más llamativo de su estructura externa respecto a lo esperable por el lector es que lo que ha hecho famoso a Jonás, sus tres días en el vientre de la ballena, ocupa en este libro un lugar muy secundario. Jiménez Lozano no se encuentra interesado en hacer una simple glosa de los pasajes bíblicos, respecto a los que esta fábula impone importantes metamorfosis, sino en dibujar a partir de esta tenue trama de viaje externo una lección moral sobre las relaciones entre el intelectual y el poder.

Llamo la atención sobre el hecho que me parece más significativo de esta obra de Jiménez Lozano: está aparentemente construida para ser una obra menor, un divertimento, apariencia a la que no es ajena su tonalidad burlesca. Pero sería un error de lectura quedarse en la superficie externa. Por debajo late una reflexión muy original y por cierto de enorme actualidad sobre la figura del intelectual y las fuerzas en pugna para convertirlo en mero mensajero del poder. De este modo, Jiménez Lozano ha sido estrictamente respetuoso con la ley de oro que rige el género de la fábula: que tras el cuentecillo de su anécdota se esconda alguna forma de significación que permita leerlo en clave simbólica. Finalmente, el lector advierte que la figura de Jonás, que la primera línea del texto ha definido como un profeta muy pequeño, viene a ser un modelo del verdadero intelectual: el sabio humilde despreocupado para otra cosa que no sea la contemplación, la verdadera reflexión y ensimismamiento sobre la belleza del mundo. Una belleza a la que Jonás se entrega y de la que le sacan, muy a su pesar, los otros: tanto su mujer, llamada a cosas más prácticas, como la propia exigencia de su "profesión" de profeta. De ese modo Jonás es reclamado y zarandeado por las dos fuerzas que le apartan de su verdadera vocación contemplativa: la de la vanidad (es decir, la autorrepresentación de su grandeza) y la de la sumisión (ser simple correa de transmisión del Poder, de la Alta Misión religiosa que va aparejada a su destino y profesión). Jiménez Lozano ha construido un Jonás contrafigura del héroe, para optar por el sabio humilde, como otro Diógenes, y esa lección de humildad y perplejidad respecto a los valores que

imperan en la sociedad funciona, por tanto, como contraejemplo y lección de este libro

Jiménez Lozano, lo saben sus lectores, tiene un dominio perfecto del castellano (con laísmos vallisoletanos incluidos) y uno de los atributos mejores de este libro es la construcción de una prosa bella en su natural perfección, que se pliega con frecuencia a las exigencias de imitación del modelo oriental de narración oral. Por eso se llena de recurrencias, arcaísmos narrativos y de una singular fuerza evocadora en las atmósferas y ambientes. Pero ha evitado que la obra fuera un pastiche porque quizá ha sido consciente de que el peligro mayor que amenazaba su libro era funcionar como remedo, como simple cromo o glosa de lugares del orientalismo originario. Para evitarlo ha introducido una tonalidad hecha de sorna e ironía muy características, que va discurriendo como una broma continua, hecha de guiños a lectores contemporáneos. No solamente por los anacronismos frecuentes que han introducido con referencias a modos y situaciones actuales (por ejemplo aparecen los surfistas, los rockeros o los deconstruccionistas), sino también por la forma como ha ido discurriendo por textos no citados directamente pero que llenan la fábula de intertextos, latentes homenajes a obras de la tradición culta: aparece un ballenero cojo que vive para vengarse de la ballena que lo hirió, aparece el viaje de Ulises y sus diferentes suertes, por supuesto Noé, los argonautas de Jasón o Elías, pero también Wittgenstein y la filosofía del lenguaje con la crisis de la metafísica heiddegeriana, etc. Esta excelente fábula, con su elogio de lo pequeño y de la vocación apartada del poder, quiere ser homenaje al intelectual que sigue la escondida senda de los pocos sabios que en el mundo han sido.