

## LA NOVELA: LECTURAS DE 2004

José Luis Calvo Carilla  
*Universidad de Zaragoza*

### NOVELA Y PROMISCUIDAD GENÉRICA

La situación de la novela en 2004 ha seguido las líneas creativas de años anteriores. En cualquier caso, no apunta direcciones nuevas. Un año es un lapso de tiempo mínimo para apreciarlas, como tampoco existe perspectiva para valorar novelas que hayan abierto una brecha estética en la narrativa contemporánea en lengua española ni para medir los hipotéticos cambios que puedan estar operándose en los gustos de los lectores.

Una de las constantes más representativas es la propensión a la mezcla de géneros. Distintas modalidades de ficción —novela criminal, histórica, realista, idealista, paródica, de búsqueda espiritual...— asumen los registros del ensayo, del periodismo, del documental, del cine e incluso de la erudición historiográfica para encaramarse y establecerse de modo más o menos parasitario sobre las anchas y fuertes espaldas de la novela.

A caballo entre la divagación erudita, el ensayo histórico-literario y la narración propiamente dicha, de índole metaficcional, *Al morir don Quijote* (Destino) de Andrés Trapiello nace a expensas del gran relato cervantino y representa el último eslabón por el momento en la tradición de las numerosas y variopintas continuaciones y recreaciones de la genial novela. Esta madrugadora contribución al centenario, que tanto recuerda a las recreaciones azorinianas, se sitúa “al margen del clásico” por excelencia para enmendarle la plana al manco inmortal en pasajes secundarios y más bien insignificantes y para reinterpretar el sentido último de los cabos sueltos que quedaron por atar, a modo de “colada quijotesca” o recuelo de los pequeños detalles que no recogió la historia de Cide Hamete, por ser poco significativos, pero son justamente lo

que a mí más interesan. Encuentro en ellos tanta o más enjundia que en los otros” (182).

Tal bienintencionado “recuelo” viene servido en una prosa cervantina, en un ejercicio de imitación y de absorción estilística que recuerda aquellas secciones “en el estilo de...” en el que décadas atrás se hicieron verdaderos expertos Manuel Aguirre de Cárcer (“Octavio Ayllón”) o Ángel Palomino. El excelente prosista que es Trapiello ha sabido reproducir la escritura sustanciosa y cristalina de nuestro mejor Siglo de Oro y, en particular, del texto continuado, del que imita giros, expresiones y hasta no pocos encabezamientos de párrafo. Y es que era obligado este tono de réplica escrituraria, por cuanto, a modo de los *Cuadros viejos* (1878) de Monreal y Ximénez de Embún respecto a los clásicos áureos, el texto matriz cervantino se intercala sin transición en el texto sucedáneo del continuador. Citas, dichos, balances de relaciones, recuento de personajes, resúmenes de hechos, sueños, recuerdos de episodios, antecedentes y consecuentes de la historia de cada personaje —en ocasiones también tomados de Avellaneda— constituyen la plantilla de *Al morir don Quijote*, donde cada capítulo es una fina malla de diálogos —con la Primera Parte y con la Segunda, que se supone ya publicada y en manos de los lectores; con las supuestas acotaciones manuscritas al texto impreso de puño y letra del propio Cervantes en un ejemplar anotado que descubre el ama; con el propio autor del *Quijote*; con los personajes principales y secundarios y con los episodios que protagonizan; con el *Quijote* de Avellaneda; con los muchos locos que por la Mancha andan disfrazados de Quijotes...— que proporcionan un nuevo aunque quizá innecesario golpe de tuerca al juego de espejos de la inolvidable novela de Cervantes.

“¡Ah, uno se nos volvió loco leyendo, y ahora tendremos otro que se volverá loco escribiendo” —se lamenta la sobrina adivinando la presumible locura en que comienza a verse sumido el Bachiller, al caer en la cuenta de la verdad unamuniana de que el hombre es ante todo hijo de sus obras publicadas—. Señalo de paso las lúcidas meditaciones sobre el libro y la lectura, en inducción libre y metonímica del “donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo” (I, 6)—. Aunque Sansón Carrasco sólo representa un caso particular de las sucesivas quijotizaciones que, siguiendo el patrón de la Segunda Parte del *Quijote*, van a padecer quienes trataron al famoso caballero andante.

*El vano ayer* (Seix Barral) de Isaac Rosa viene a constituir un nuevo caso de promiscuidad genérica, desde las mismas resonancias machadianas de su título, glosado en la página 194 (“De acuerdo en que el vano ayer pueda engendrar un mañana vacío, pero nada indica que el brutal ayer tenga continuidad en un mañana brutal”). Pero es esta última afirmación la que sintetiza en apariencia la sustancia narrativa de la novela. Una investigación

escolar —la aparición en uno de los estudios sobre la juventud universitaria española bajo el franquismo de un enigmático profesor Julio Denis, represaliado en 1956 junto a los catedráticos José Luis Aranguren, Agustín García Calvo y Santiago Montero Díaz, pero del que casi nadie parece acordarse— es el pretexto argumental que obliga al narrador a emprender una investigación sobre el profesor silenciado, la cual le servirá de pretexto para hurgar en las interioridades represivas del régimen y para adentrarse en la vida clandestina de las organizaciones madrileñas de resistencia (PCE, anarquistas, compañeros de viaje...). Así va conociendo el lector a una serie de personajes, reales unos, como el anciano lingüista Emilio de Lorenzo, el viejo profesor Tierno Galván o el torturador inspector Manzanas; ficticios y con mayor relieve otros, como el profesor Denis, los estudiantes André Sánchez, su novia Marta Requejo o el propio narrador; el militante comunista Julián Grimau, torturado y asesinado en 1963 por la policía franquista; Laurel y Hardy, torturadores de la Dirección General de Seguridad; inspectores de la Brigada Social, manifestantes, etc. Pero *El vano ayer* no es una novela más que revisa aquel “tiempo de silencio” (sobre el que, por otra parte, queda mucho por revisar). Por el contrario, Isaac Rosa ha convertido el franquismo en un tiempo y en un espacio en los que ensayar un entretenimiento literario —“Concluamos, sin remedio, el juego”, se lee en las páginas finales de una novela que había comenzado con el guiño cortazariano del caso Julio Denis—. Y mucho tiene también *El vano ayer* del juego de rayuela con el lector, quien se ve sometido a todo tipo de arbitrariedades metaficcionales (perspectivas, documentos e informes policiales, métodos y sistemas de tortura, noticias de la prensa extranjera y española, confesiones de policías, trucaje de documentos, confrontación a doble columna de testimonios contrapuestos, etc.). La mayoría de los capítulos comienzan con extensas digresiones ensayísticas en las que un autor omnisciente y en el fondo bienintencionado reflexiona sobre el punto actual al que ha llegado la ficción, baraja sus posibilidades futuras y justifica la opción argumental tomada. Como si tuviese en sus manos los controles de una imaginaria mesa de mezclas o manipulase en todo momento un programa de autoayuda para novelistas, abre sucesivas ventanas y deja abiertas varias posibilidades simultáneas. El testimonialismo se esquivo, se abultan el terror, el miedo y la tortura y queda un ejercicio de escritura virtual y lúdica, que se sirve del reportaje periodístico y de la investigación histórica tanto como de la biografía y del ensayo sobre el género narrativo. Parece obvio que el autor ha conseguido lo que se proponía: la posguerra queda destrascentalizada. Tanto, que la realidad virtual y la ficticia se funden en una sola realidad de naturaleza virtual —la película *Tesis* (1996) y sobre todo, *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, han desarrollado técnicas similares— y la dura y cruel realidad de la represión franquista se frivoliza a golpe de *gag* cómico y de

amplificación hiperrealista. Algún crítico ha colocado esta novela en la contagiosa y aureolada estela de *Soldados de Salamina*, aunque la pulcra y tersa escritura de esta nueva revisitación del franquismo haga pensar también en algunas obras de Muñoz Molina, por más que el irónico y corrosivo distanciamiento del estilo de Rosa venga avalado por el indeleble sello de *Tiempo de silencio* (1962), cuyo alegórico título ha servido para caracterizar toda los años más trágicos de la historia de España.

## EL INAGOTABLE VENERO DE LA HISTORIA

Sería difícil encasillar a obras nacidas con vocación de *best-sellers*, no pocos en la estela del *Código da Vinci*, en tanto que colecciones enteras dedicadas a novelar la historia —como “Narrativas Históricas” (Edhasa), “Histórica” (Lumen), “Novela Histórica” (Grijalbo), etc.— parecen evidenciar que la popularidad del *revival* histórico de las últimas décadas crece todavía más a medida que la racionalidad del mundo contemporáneo está haciéndose cada día menos sostenible. Así, en las vísperas del centenario de esta derrota naval —con las obligadas reediciones del afortunado episodio nacional galdosiano—, Pérez Reverte ha brindado al lector actual en *Cabo Trafalgar* (Círculo de Lectores) una novela de acción con el aliciente añadido de proporcionarle todo lujo de informaciones históricas, cartográficas, de uniformes y estrategias militares e incluso del léxico de la marinería. Con similares planteamientos había publicado tres años antes el historiador y novelista José Luis Corral su *Trafalgar* (Edhasa), en su línea habitual de pedagogo de la historia que ha vuelto a desarrollar en *El número de Dios* (Edhasa), novela en la que el deleite lector de la trama amorosa se trenza con la instructiva reconstrucción de los secretos y de la magia de los maestros constructores de las catedrales góticas de Burgos y de León.

Presentada como novela histórica —envoltura genérica que se subraya en el sugerente “Epílogo” que cierra la obra, con agudas reflexiones y oportunas justificaciones bibliográficas—, *Una ventana al norte* (Anagrama) de Álvaro Pombo es ante todo un haz de incitaciones argumentales aderezadas en lo que el propio narrador denomina un “multirrelato fascinante”, la biografía de María de la Hoz, personaje de la historia local santanderina cuyas tormentosas andanzas había escuchado narrar en el seno de su familia. Debido a su carácter soñador e independiente, Isabel vive en constantes desajustes con la buena sociedad de la capital montañesa hasta que un indiano la encandila sorpresivamente con la promesa de matrimonio y la lleva a su hacienda en lejanas tierras mejicanas. Allí, la monotonía de la existencia conyugal se verá finalmente alterada por unos amores adúlteros en medio de la tumultuosa revolución de los cristeros, movimiento religioso-social que sacudió la vida mejicana entre

1926 y 1929 y que continuó malviviendo unos años más hasta terminar aplastado por el Gobierno y la Iglesia, lo que coincide con la destrucción y muerte de Isabel y del hijo que esperaba, fruto de su relación con el guerrillero Fabián. Un vapor la devolverá a Santander, donde su cadáver reavivará las mismas reprobaciones de que fuera objeto en vida.

Si, desde una consideración general, todo es “histórico” en esta novela —la reconstrucción novelada de la vida de Isabel o del mismo Santander de las primeras décadas del siglo XX, que cobra vida como personaje colectivo merced al espejo en el que el narrador refleja con implacable fidelidad las mezquindades de la maledicente e hipócrita sociedad que pone cerco a la diferente forma de ser y de vivir de la heroína—, será el ambiente de conspiraciones, guerrillas, represiones y reuniones clandestinas que vive el recién instalado matrimonio en tierras mejicanas el que constituya un nuevo núcleo narrativo de reconstrucción del pasado, remotamente inspirado en la novela de la revolución mejicana y, de modo más concreto, en el confesado estímulo de Carlos Fuentes y de Jean Meyer. El mencionado “Epílogo” alude a estos núcleos y a los correspondientes—y un tanto forzados y vacilantes— “tirones” constructivos: “Esta novela mía, titulada *Una ventana al norte*, se componía, antes de leer un libro de Carlos Fuentes que lleva por título *El espejo enterrado*, sólo de una historia local santanderina con un personaje vigoroso y fascinante que se casa con un indiano de Potes y viaja México, eso era todo. En Carlos Fuentes leí por primera vez una referencia a los cristeros y a la revolución cristera y una referencia bibliográfica que me condujo a los tres tomos de *La Cristiada*, de Jean Meyer. Sin Jean Meyer, *Una ventana al norte* se hubiera quedado en una de mis *short long* novelas: una novela larga acortada para acabarla de una vez y de cualquier manera con el viaje a México de la protagonista. *La Cristiada* de Jean Meyer cambió toda la concepción de mi personaje original...”

Pero la peculiaridad más notable de este arbitrario y heterogéneo “multi-relato” que es *Una ventana al norte* —y también lo que le confiere en última instancia una a todas luces forzada trabazón— es el intenso bovarismo que se respira en él a causa de la íntima complicidad que existe entre el narrador y su heroína: ambos viven asomados a esa misma “ventana al norte”, la cual, como en el caso del “cuarto de atrás” de Carmen Martín Gaité, les permite abstraerse del prosaísmo y de la mediocridad para otear los horizontes más inalcanzables. Es esa naturaleza de la heroína como vaciado del narrador la que nos reencuentra con el Pombo más apasionado y con la dimensión más sugestiva de su escritura.

Isabel, cuyas incipientes extravagancias desde que atraviesa el umbral de la adolescencia van a ganarle pronto la etiqueta de excéntrica (como aclara sintéticamente el narrador, Freud estaba de moda en la Europa del racionalismo

económico y la genialidad artística de comienzos de siglo) “vivía atezada por una idea estética de sí misma y de su vida” (37) e incluso a los ojos de su pretendiente “parecía una escritora”. Luego, en su hacienda mexicana, poseerá también esa otra casa de atrás (la de las dependencias de la servidumbre) en la que verá realizada su diferencia, su torrencial vida interior que la arrastra a vivir sueños y aventuras como una heroína novelesca.

Mucho tiene Isabel de heroína romántica y de la insatisfacción de Emma Bovary o de Ana Karenina. Para destacar esta naturaleza, la narración se pliega y se dilata al compás de las expansiones y retracciones de su sensibilidad, se hace y rehace con sus erupciones imaginativas y sus ansias de realización y de libertad. La cálida cercanía del narrador a su criatura le facilita un incesante hurgar en su intimidad en exploraciones casi ignacianas. Desde la éfrasis que abre y cierra la novela —la contemplación de Isabel en el óleo de Álvarez de Sotomayor— el narrador se vacía en la heroína hasta el punto de que a menudo la escritura se reduce a una agobiante constelación de comentarios líricos en torno a tan imantador estímulo. Junto a Isabel, los personajes que la rodean resultan un tanto desleídos y superficiales, como representantes que son de universos situados en las antípodas de su reino interior. Quizá por ello, los trazos más vigorosos los ofrecen seres de menor relieve —la fogosa mulata Lupe, amante de Indalecio, el guerrillero Fabián, el general cristero Gorostieta...— o incluso breves pero afortunadas situaciones corales como la celebración de la misa entre la corte de los milagros de la cocina del servicio. Vivos y luminosos en tanto que entran en el círculo de influencia de Isabel y se establece entre ellos el incandescente circuito de la pasión y de las aventuras imposibles. Por el contrario, el rico indiano Indalecio Cuevas, su marido, y el exclaustrado don Ubaldo Zamacois conservan la huella de personajes-clase representativos de su condición, de los que tan a menudo la novela histórica se sirve hasta el abuso. No obstante, tanto Indalecio como el taimado don Ubaldo resultan a la postre modélicos en sus complejas aristas, sin que el narrador haya podido resistirse del todo a la tentación de atribuirles un significado simbólico superpuesto (su marido, del poder político dominante; el cura —el más hábilmente trazado, en su torva sinuosidad— maquiavélico y oscuro, ejemplo de las actitudes de cinismo y de interesada ductilidad de la Iglesia frente al Estado).

No deja de producir perplejidad el hecho de que, a medida que avanza la novela, el narrador se desentienda de sus personajes centrales. No obstante, la atención a la narración de lo colectivo —la vida de la alta sociedad santandereana, las vicisitudes de la guerra cristera— repercute de algún modo en la psicología de sus héroes, que se van forjando al calor de los acontecimientos. Por otra parte, el tiempo de la narración constituye otra forma de presentizarlos en ausencia, por cuanto se pliega a su mundo interior, sea el tiempo histórico en

sus diversas vertientes y vivencias, el tiempo que se ciñe arbitrariamente a la biografía del narrador o el tiempo inmediato de la escritura de la novela. En *Una ventana al norte* el narrador practica la omnisciencia con generosidad, se inmiscuye en el interior de los personajes, completa con reflexiones añadidas el sentido de sus comportamientos y, en el caso de Isabel, difumina sus pensamientos y actuaciones en un encadenamiento de adherencias líricas. El resultado se acerca a lo que bien podría considerarse dos novelas en una y en cualquier caso, a un relato múltiple en el que la parte más homogénea y mejor narrada es el fresco intrahistórico del México cristero, el núcleo histórico más alejado del tiempo del lector y menos sometido a rigideces literarias y a “tirones” narrativos.

### LA SAGA DE LOS BASKARDO Y DE LOS ALTUBE

Anunciada en las solapas como primera parte de una trilogía sobre la historia del País Vasco, la lectura de *Verdes valles, colinas rojas* (Tusquets) de Ramiro Pinilla encierra una significación autónoma en sí misma, por cuanto los años elegidos (1897-1942) constituyen el periodo decisivo de dicha historia y el más denso en acontecimientos y en tensiones trascendentes determinantes de su evolución posterior. Desde el mismo título queda señalada ya esa irreconciliable dialéctica que presenta la novela entre el rojo —de los trabajadores socialistas en las minas y en los hornos de fundición vizcaínos, de las huelgas y de la sangre vertida en sus luchas y manifestaciones— y el verde de los caseríos rurales de los valles del interior, dicotomía cromática cuyo simbolismo comprende a su vez las tensiones entre los “hombres del hierro” y los “hombres de la madera”, todas ellas visibles todavía hoy en la sociedad y recogidas en la bandera ideada por Sabino Arana.

Quizá la caracterización más aproximada de este ingente empeño narrativo de Ramiro Pinilla —cuya guadianesca trayectoria tiene su punto culminante en la ya lejana aparición de *Las ciegas hormigas*, con la que ganó el Premio Nadal y el Nacional de la Crítica de 1961— sea la de una saga familiar. La protagonizan a lo largo de tres generaciones dos familias de la localidad de Getxo, los Baskardo y los Altube. En el caso de los primeros, la encabeza Camilo Baskardo, industrial, empresario y amante de los safaris africanos, que matrimonio con Cristina Oiaindia, marquesa de abolengo que intentará llevar a la práctica las doctrinas del “Maestro” Arana con su dinero y a través de la educación de sus hijos e incluso de familiares y arrendadores de sus tierras. Del matrimonio nacen Moisés, (Martxell), Josafat (Jaso, Txirulo), y Fabiola (Fabi), a los que el poder materno tiraniza afectivamente hasta el punto de condicionar sus ideas, sentimientos y elecciones amorosas. La ruptura del cordón umbilical producirá resultados imprevisibles en los comportamientos de los

dos hermanos: la huida a Ceilán como misionero de Moisés; en Josafat, el acercamiento al padre y el retorno a las actitudes xenófobas de su juventud y a otros delirantes paroxismos, en tanto que Fabiola rompe los códigos que garantizaban la pureza de sangre familiar al casarse con Román Pérez de Angulema (El Roto), oficial de la guerra de Cuba en la que los destrozos ocasionados por una bala le han dejado inútil para la procreación.

Pero, en realidad, esta rancia familia estaba condenada a la división y a la decadencia desde el momento en que Camilo Baskardo introdujo como sirvienta de su mansión a Ella, una joven vagabunda sin nombre conocido, y a Madia o Magda, la no menos misteriosa niña que la acompañaba. De la relación extramatrimonial entre Camilo y Ella nació el “Baskardo bastardo” Efrén quien, emprendedor en los negocios como su progenitor, se convertirá en un reconocido naviero y hombre de negocios. Efrén terminará enlazando con una familia de sonoro apellido vasco y siendo reconocido por su padre, quien desplazará de la línea sucesoria a los tres hijos habidos con Cristina Oinaíndia para legar su fortuna a su nieto Camilo, quien será el continuador de las boyantes empresas emprendidas.

La decadencia de la otra gran familia, la de los Altube, tiene mucho que ver con las maquinaciones y el misterioso poder de seducción que ejerce la despreciable “maqueta” Ella, sucesiva amante de Santiago Altube (El Gordo) y de Roque, quienes venden y entregan el patrimonio familiar a la insaciable ambición de poder de Ella. De los dos hermanos restantes, el mayor, Saturnino (El Indiano), casado con Abeliñe Artola, se establecerá en América para regresar a su tierra con dos hijos mestizos, Anaconda y Ángelo, con un corcho prendido al cuello con el que El Indiano necesita ya justificar su paternidad para obtener el reconocimiento social. Al menor, Zenón, obligado a trabajar con dureza para tratar de salvar los restos del patrimonio familiar, Bixenta Uribe le dará tres hijos, Andrea, Roque y Juan.

Será precisamente uno de los tres vástagos de Juan, Asier, quien, en infatigables diálogos con don Manuel, haga balance de la historia de estas dos familias e interprete sus acciones y sus respectivas locuras. Asier, inválido desde que el tractor que comenzó a roturar las tierras de Getxo destruyera sus piernas mientras dormía, corrige con afán de veracidad y desapasionamiento la controlada fogosidad de quien fuera su maestro, celoso y honesto representante de los principios de lo que podría denominarse nacionalismo vasco moderado. Amantes ambos de su tierra —y quizá, hasta cierto punto, desdoblamiento del propio novelista— van matizando o desmontando los mitos o intentando proporcionar versiones más racionales de los mismos: con mirada crítica y pretendidamente distanciada el primero y con apasionamiento y vehemencia y buscando en todo lo ocurrido los signos de una tierra predestinada su antiguo maestro.

Acabada la Guerra Civil (1936-1939) y ya fallecidos los principales protagonistas de la primera generación, las conversaciones y discusiones entre Asier y don Manuel sirven a la vez para reinterpretar y juzgar a las dos generaciones de estas dos rancias familias vascas. Su interpretación es integradora y crítica, ya que asimila todos los relatos particulares de los acontecimientos que el lector va conociendo a lo largo de la novela y que el autor planifica con la sabia mano de Faulkner. Es así como quedan enjuiciados y filtrados por la voluntad de cordura tanto la versión de los acontecimientos que suceden en Getxo trazada por un narrador omnisciente que recuerda sus mitos en cursivas oraculares, como los sucesivos puntos de vista de Josafat Baskardo y de Roque Altube, protagonistas y testigos y narradores de los episodios particulares que están viviendo (y cuyo subjetivismo testimonial se confunde a menudo con la credibilidad de la omnisciencia narrativa). Pero, a su vez, esta interpretación final de Asier y don Manuel —integradora, como se ha dicho, que corrige y enjuicia las verdades parciales emanadas de los puntos de vista de Josafat y Roque— se resuelve en una nueva interpretación de los hechos que en última instancia resulta tan subjetiva como las anteriores.

Pinilla enlaza y traba de modo magistral la densa red de minúsculos acontecimientos rurales presentes de modo real o virtual en todos los relatos y se detiene en el desarrollo de jugosas historias, algunas delineadas con impecable habilidad —como los imposibles amores de Roque Altube y la socialista Isidora, el redentorismo amoroso de don Manuel hacia la hija de ésta, obligada al ejercicio de la prostitución por la situación de miseria en que ha quedado, la historia de la Gran Madera escupida por el mar y de las rivalidades y apuestas que provoca...—. La mareante sucesión de herederos, de tierras y de caseríos viene facilitada por un mapa del término municipal bilbaíno y por un árbol genealógico de cada una de las familias. A imagen y semejanza de Macondo —no sólo Getxo, sino cada rincón de su toponimia es un lugar preñado de acontecimientos sorprendentes como en el memorable topos ideado por García Márquez—, el costumbrismo campesino de base que alienta la escritura de *Verdes valles, colinas rojas* esta bañado por una peculiar magia narrativa que ilumina y trascendentaliza las costumbres, los juegos, las peleas, las rivalidades y los comportamientos de sus habitantes.

Pero indagar en el innegable interés del universo narrado en *Verdes valles, colinas rojas* (universo que, por otra parte, podría tener características similares si estuviera ubicado en un rincón gallego o asturiano, o en un remoto y aislado valle del Pirineo oscense, pongamos por caso) conduce a plantearse la habilidad con que Pinilla ha logrado fundir la Yoknapatawpha faulkneriana con la “materia mítica y legendaria” de que se nutre el nacionalismo vasco y cuyos bucles melancólicos inspiran hoy tanto la ideología del Partido Nacionalista Vasco como las manifestaciones más radicales y violentas de la banda terro-

rista E.T.A. Desde que, a finales del siglo XIX, Sabino Arana decidiera reinterpretar las leyendas románticas sobre los vascos e inventase a partir de ellas una historia, una nación, un nombre para bautizarlas e incluso los colores de su bandera, las diferentes versiones de ese pasado mítico y legendario no han dejado de inspirar obras que, como la torpe pieza teatral *De fuera vendrá...* del propio Arana —glosada aquí en la obrita que representa el entonces fogoso sabiniano Martxel—, las desmitificadores ensayos de Jon Juaristi o *El hijo del acordeonista* (Alfaguara), de Bernardo Atxaga —traducción al castellano, al cuidado del propio autor, de la notable novela aparecida en este mismo año 2004, en la que ese mismo mundo mítico aparece de modo subliminal como telón de fondo de la reconstrucción de la intrahistoria colectiva de la generación nacida en los años cincuenta del pasado siglo— están sustentadas ideológicamente por ese pasado legendario considerado todavía vivo por unos cuantos visionarios o elegidos.

*Verdes valles, colinas rojas* ofrece el pasado del País Vasco bajo las apariencias de una historia que en el fondo es pura mitología. Unos mitos contruidos con una suma de leyendas, con versiones de leyendas y con hechos no contemplados sino intuitos, que pasan inamovibles de una generación a otra, que se fijan por vía oral y que otorgan el carácter diferencial de la fe a todo acercamiento al conocimiento de la realidad social, política e histórica.

“El tiempo no existe para los vascos”, afirmarán con frecuencia muchos de los personajes de la novela, conscientes de estar viviendo en un tiempo estancado, al margen del devenir histórico. Ese tiempo profundo al margen del tiempo real —tan productivo narrativamente desde Faulkner— es el mismo al que Pinilla se acoge para poner en pie a un País Vasco profundo simbolizado en las cuarenta y ocho familias de los “Fundadores de Getxo”, un pueblo clericalizado y celoso de la pureza de la sangre, de los apellidos y del viejo orden familiar, de la raza ancestral y de las leyes no escritas.

Novelar esta sociedad tribal, propensa con “el Maestro” Sabino Arana a identificar el Bien con lo Vasco y el Mal con el Gran Maketo, lleva a Pinilla a soslayar el realismo mágico para adentrarse en los oscuros dominios del simbolismo nórdico y centroeuropeo, de obras como *El pato salvaje* de Ibsen, *La colina del sol* de Bjornstjerne Bjornson o incluso *La intrusa* de Maeterlinck, dramas que ya tentaron al primer Baroja de *Vidas sombrías* o *La casa de Aizgorri*. Porque esa realidad, y aun la misma existencia diaria, quedan sometidas a tan grado de ritualización simbólica que imposibilita cualquier vía de comprensión racional: está formada por presagios sagrados, códigos implícitos y señales trascendentes que marcan la vida cotidiana de los vascos, sean éstos la raigambre mítica de la estirpe de los Baskardos, la Gran Tabla arrojada por el mar, la misma nefasta irrupción de la técnica moderna —simbolizada por el primer tractor que llega a Getxo y que siega las piernas de Asier— y

a la postre el espíritu aventurero y empresarial de navieros y “hombres del acero”, cuya actividad, necesitada de intercambios y transacciones y de mano de obra foránea, amenaza con perturbar el endogámico universo de los hombres de la madera y colocarlo la borde de la extinción.

Una y otra sociedad, la verde e incontaminada de los valles, de los bosques y de las campas y la roja y mestiza de las entrañas ardientes de las grandes fundiciones, forman la sustancia novelesca de esta novela de Pinilla. En su afán de objetividad, el narrador no ha tomado partido por ninguna de las familias. Sólo se ha ausentado y ha delegado en sus personajes toda la responsabilidad de la narración de la verdad de su novela. Aunque, en apariencia sin pretenderlo, ha entrado en el mismo juego de sus personajes y ha caído en la misma trampa simplificadora en la que caen Asier y su antiguo maestro don Manuel ya que el civilizado diálogo de éstos no hace otra cosa que dar carta de naturaleza pretendidamente racional a todo ese magma de oralidad ancestral (del que, por otra parte, el autor ha explotado con habilidad sus virtualidades ficcionales).

Pero en *Verdes valles, colinas rojas* existe otra mitificación, igualmente simplificadora. La ambición totalizadora con que Pinilla ha trazado un canto épico de estos dos modelos de sociedad vasca —la regida por el xenófobo catecismo sabiniano, y esa otra, empresarial, emprendedora y ambiciosa— ha dejado fuera al “pueblo”, aludido con frecuencia como comparsa, sujeto de apuestas y cliente de taberna, pero cuya función en la novela se recuece a la de mera comparsa sin rostro y sin atributos conocidos. ¿Se da por supuesto que ese pueblo comulga en su totalidad con los reaccionarios principios de los “hombres de la madera”? Claro que también existe en *Verdes valles, colinas rojas* otra épica colectiva, relatada con innegable sabiduría narrativa: la de los obreros socialistas y su lucha por las conquistas sociales. Aunque se trata de una épica menor y a fin de cuentas episódica y enquistada, cuya función en la novela queda reducida a enmarcar dos conflictos amorosos y a poner de relieve los lastres que arrastran en su comportamiento los “hombres de la madera”.

## LA NOVELA DE UN IMPENITENTE BAROJIANO

En cambio, en *La Nave de Baco* (Espasa) de Miguel Sánchez-Ostiz, esa misma mitología del País Vasco y de Navarra queda desenmascarada sin paliativos en sus reencarnaciones actuales cuando afirma que “hay ideas en este país que se han hecho creencias y de seguido dogmas de fe, intocables por tanto” (266). Como en algunas de sus novelas anteriores, sus páginas están salpicadas de severas apreciaciones sobre los avatares contemporáneos de la sociedad de este “extraño y duro país en el que unos pueden andar tranquilamente por la calle, mientras otros tienen que desaparecer del mapa o andar

rodeados de guardaespaldas. Motivo: ser de otro bando. Estar amenazado. Eso existe, aunque haya gente que no solamente lo niega, sino que encuentra legítima la amenaza y la agresión, y se encoge de hombros ante la muerte ajena, cuando no brinda descaradamente por ella” (268-269). Y es que es grande “la bolsa de odio que se ha creado en los últimos años, un odio radical, irracional, y sobre todo implacable”.

Pero *La Nave de Baco* no es un alegato político y ni siquiera una nueva parábola de la arqueología sentimental del problema vasco y de la división traumática entre los de dentro y los de fuera asentada en mecanismos sociológicos profundamente atávicos, pertenecientes a sociedades rurales —como señaló Pozuelo a propósito de *El corazón en la niebla* (2002) del propio Sánchez-Ostiz—. Opiniones, juicios y divagaciones sobre la política nacional y sobre los temas más diversos proceden de un yo irreprimible, del mismo yo que el autor ha venido desplegando de modo tan atractivo en los diarios. Todos ellos contribuyen a dar el calor de la proximidad testimonial a una novela fluvial en la que, como en las ya conocidas de su ambicioso proyecto novelístico *Las armas del tiempo*, no existe por parte del autor voluntad de obra cerrada, sino de creación en marcha cuyos objetivos de llegada no son inamovibles, sino que se amplían o diversifican con el febril pulso de la escritura.

El mismo Sánchez-Ostiz podría reconocerse en la figura del narrador protagonista de la historia narrada en *La Nave de Baco*, el abogado de novelas anteriores que ahora acepta encargarse de la investigación y de las gestiones necesarias en nombre de Ramón Errazu, un hombre de negocios que pretende demostrar que es el hijo de Gustavo de Maeztu. La trama avanzará de modo irregular, a impulsos de cada nueva visita a quienes trataron al pintor y a los ambientes en que se desarrolló su vida o ante el hallazgo de un documento supuestamente revelador. Las pesquisas y las conjeturas se superponen y con frecuencia se contradicen y se niegan entre sí, reconstruyendo la biografía difuminada del artista bohemio sumido en el sopor de la provincia, toda ella amasada de conformismos, claudicaciones, humillaciones y sufrimiento moral. Tanto la obra plástica como la literaria de Maeztu —las cuales han sido en fechas recientes objeto de reiterados desvelos críticos y editores de Sánchez-Ostiz— sirven de contrapunto efrástico y metaliterario a una fábula narrativa que, a la postre, tiene un desenlace abrupto y un tanto deshilvanado.

Sin embargo, no es la coherencia ficcional el punto más fuerte de esta novela. El novelista se sirve de un esquema libre y arbitrario de estaciones como mera apoyatura del descenso a los infiernos del héroe en su infructuosa búsqueda de información sobre la biografía de Maeztu por los escenarios urbanos que transitó en vida (Pamplona sobre todo, Estella, Bilbao fugazmente) y por los microcosmos de sus andanzas (Casa Marceliano, el hotel La Perla, el Kit Kat Club...) y, como espacio simbólico dominante, *La Nave de Baco*, nom-

bre de la peculiar tertulia de hampones literarios, falangistas, cuadrilleros, empresarios y gacetilleros de patriotismo efervescente a la que perteneció el pintor y que da título a la novela (“La peña La Nave de Baco surgió poco después del término de la Guerra Civil, al paio de la euforia del regreso, de la victoria, del celebrar que las cosas volvieran a estar como antes y, para algunos de ellos, mucho mejor que antes. No les rechistaba ni Dios. Duró hasta mediados de los años cincuenta, aunque algunos de sus componentes vivieran más tiempo, derivados ya en camarones adheridos al casco, supervivientes de un tiempo mejor, siempre mejor...”).

Acorde con la alegoría marítima, la travesía emprendida por el abogado investigador asistirá al penoso espectáculo de sucesivas derivas personales y hasta de zozobras de seres asfixiados por la provincia, de insomnes, artistas, bohemios, intelectuales del “si yo quisiera, podría...”, de fracasados que nunca pasarían de “ingenios paradoxales”, como Gustavo de Maeztu, Iribarren o Ángel María Pascual —uno de los escritores por los que Sánchez-Ostiz ha venido expresando su admiración de forma reiterada— y otros raros y curiosos de la galería local. El infernal descenso al fondo de la noche provinciana obliga al narrador a conjugar varios sustratos de la memoria: el de la Pamplona que investiga —la del Maeztu anterior y posterior a la Guerra Civil—, la Pamplona que recuerda el abogado de sus vivencias de juventud y la actual, con la que se reencuentra en el curso de sus indagaciones. Todas ellas son la misma ciudad, una especie de Vetusta levítica varada en el tiempo, que hoy como ayer atrapa y degrada moralmente en sus círculos infernales a cuantos individuos independientes se atreven a deambular con la cabeza alta por sus calles.

*La Nave de Baco* está vertebrada en torno a la oscura peripecia biográfica de Gustavo de Maeztu, como paradigma de otros escritores periféricos o “paradoxales”, tales el dimitido Arana o el propio narrador, si éste no hubiera sabido salvarse a tiempo de ser engullido por el ambiente. En este sentido, la novela representa un ajuste de cuentas con una ciudad que, a la vez que despierta encendidos elogios, queda puesta en evidencia como víctima que es de su propia ensoñación, del fondo fratricida heredado de la Guerra Civil, de sus inercias ideológicas y de los comportamientos brutales e inciviles de los en apariencia honorables representantes de sus fuerzas vivas.

Más allá de este amor y repudio de la provincia, la irreprimible *vis* satírica del narrador testigo proporciona todo un muestrario de vicios de la sociedad española actual que pueden localizarse en la reducida escala de la provincia: en ácidos comentarios sobre el político cultural y la turbamulta de asesores, el intelectual pesebrista y su peña de cultuquetas con subvención; el insustancial mundo académico, la frivolidad de los críticos literarios, el erudito autonómico, la nulidad que representan la mayoría de los intelectuales de primera fila, la beatería ante las insustanciales visitas de los conferenciantes de

Madrid. El narrador no sólo airea los sucios entresijos de la vida provinciana, sino que afronta el *bluff* de la cultura vasca actual, los premios literarios, la moda de la recuperación de la cultura de derechas o ciertas tendencias poéticas de moda (“De haber nacido [Maeztu] ochenta años después hasta podría haber escrito versitos de la experiencia...”).

Porque, en última instancia, la escritura de Miguel Sánchez-Ostiz está inspirada por un aliento regeneracionista en generalizaciones sumarias que trascienden el mero desahogo de su desbordante subjetivismo. Sin que falten alusiones a la corrupción de los tiempos del felipismo, *La Nave de Baco* denuncia la España camorrista y especuladora de la derecha aznarista, su miopía y sus actitudes autoritarias, reproducidas de modo más acusado en sus variantes provincianas. Un trasiego incesante de personajes, “que parecen sacados de un libro de Baroja”, pueblan esta vapuleada España: inventores de genealogías vascas, estraperlistas, echadores de cartas, peristas, rijosos librerros de viejo, chamarileros, asiduos de tascas, timbas y garitos, curas exorcistas de péndulo, doctores epítetos o *bartlebys* bilbaínos. Pero inequívocamente barojianos son también el potente y personalísimo aliento creador de Sánchez-Ostiz, la arriesgada concepción de su novelística como flujo discursivo libre y caudaloso —surgido de la abundancia y, cómo no, también de la valentía de su inspiración— y la sátira, el humor y los guiños intertextuales de sus divagaciones y meandros digresivos.

## A VUELTAS CON EL REALISMO

Anunciadas con frecuencia como “realistas” o de “periodismo literario puro”, ciertas novelas norteamericanas recientes recuerdan ese afán de ficción-verdad que demuestra que el realismo, lejos de constituir un rancio espectro del pasado, continúa gozando de excelente vitalidad en la novela y en el cine, con frecuencia hermanados en el rentable camino del *best-seller*. Hacia ese mismo realismo decimonónico se escoran no pocos productos de circunstancias de los más jóvenes, marcados por un volcado “en bruto” de sentimientos y vivencias. Historias justificadas únicamente por el supuesto adanismo de la experiencia de sus autores —y cuyo menguado interés no rebasa el de cualquier programa confesional televisivo—, de una concepción argumental *naïf* de la que, por otra parte, está ausente cualquier voluntad constructiva y lingüística.

Pero existen notables excepciones, como *Un amor pequeño* (Anagrama) de Alejandro Gándara, novela en la que la actualidad más reciente —el atentado de las Torres Gemelas, la guerra de Irak, el hundimiento del *Prestige* en las costas gallegas— sirve de lejano y difuso horizonte para la odisea cotidiana de Ruy Nieves, víctima de una serie de derrumbamientos propios —la

muerte del hijo, el abandono de su mujer, las distintas profesiones fallidas, los desencuentros de sus amantes...— y testigo a la vez de los ajenos —separaciones, fracasos, quiebras, renunciadas y finiquitos personales de quienes le rodean—. Como *liquidador*, oficio que asume de modo accidental, aparecerá este héroe de nuestro tiempo desde el comienzo de la novela. A sus cuarenta y cinco años, quien fuera profesor y escritor frustrado que malvive de traducciones y trabajos ocasionales toma el tren para La Coruña para liquidar una editorial en quiebra. Al margen de que la presentación del mundo de la editorial gallega reincida un tanto en el boceto costumbrista, Gándara se sirve de la propensión un tanto masoquista del héroe a la introspección para dismantelar las resistencias y resortes últimos de su psicología, en un doloroso autoanálisis existencial —condensado de modo poemático (145-148) como eje estratégico de la novela y frecuentemente anestesiado con el alcohol— que da como resultado la puesta en pie de un personaje complejo, clarividente en extremo ante los estragos causados por el irreparable paso del tiempo, que disecciona con lucidez la inconsistencia de las relaciones humanas y muestra un amargo escepticismo ante la realidad política, cultural y sociológica de la España en que vive. Una realidad que se le muestra como un mundo al revés, en ocasiones misterioso e incomprensible, poblado de historias en que, como los pequeños sueños y relatos incrustados por Ruy en sus diálogos y reflexiones, no es posible conocer el final, quizás porque tampoco se alcanza a conocer el sentido último de los seres que las protagonizan.

En *Castillos de cartón* (Tusquets), Almudena Grandes se mueve en los ámbitos de la indagación psicológica, la de las ilusiones colectivas y los sentimientos amorosos —con un conflictivo *ménage à trois* que se compone y recompone a lo largo de la novela— de unos jóvenes universitarios de los ochenta y las infidelidades, equívocos y desencantos que tiran por tierra aquellos utópicos aunque escasamente cimentados “castillos”, en un intimismo evocativo compartido en distinta medida por Marina Mayoral en *Bajo el magnolio* (Alfaguara) o por Eugenia Rico en *La edad secreta* (Espasa), o el mismo Planeta de Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*, buena muestra de los alicientes añadidos de autoayuda sentimental que pueden brindar estos ejemplos de realismo doméstico e intimista.

Un filón cotidianista poco frecuentado hasta ahora es el que ofrece Andrés Barba en *Ahora tocad música de baile* (Alfaguara), donde explora los destrozos que provoca el *alzheimer* en la personalidad de la anciana Inés y en las conductas de Pablo, su marido, y de los hijos de esta pareja de jubilados. El limitado tratamiento de la irreversible enfermedad mental se compensa con la focalización casi autónoma de quienes giran a su alrededor, en secuencias que concentran acontecimientos periféricos, narrados con intensidad y de innegables y jugosos aciertos introspectivos, aunque en ocasiones gratuitos o poco

justificados y sólo sometidos a una unidad conceptual implícita y un tanto forzada (la de unas vidas que descubren su vaciedad en contacto con la nueva situación).

De realismo poético casi puro puede calificarse la última novela de Gustavo Martín Garzo, *Los amores imprudentes* (Areté), en la que un argumento bien tramado y rico en acontecimientos y situaciones —el viaje de una joven profesora francesa de origen español a un pueblecito de Burgos en busca del nombre de la mujer de una fotografía que, al fallecer su padre, ha encontrado entre sus papeles y que lleva la misma medalla al cuello que su padre le regaló— pierde en alguna medida parte de su vigoroso trazado al disolverse en lirismo y al arrastrar una sobrecarga culturalista que, si bien ofrece momentos de singular intensidad, vara a menudo la buena marcha del relato acercándole al blanco y negro o a un desleído sepia de las realidades dormidas del pasado. La heroína, sin nombre explícito en la novela y sin más motivación que un despecho amoroso reciente, irá reconstruyendo la breve y enigmática existencia de aquella joven de la medalla y al hacerlo, removerá el tiempo histórico de odios, asesinatos, “sacas” o “paseos” de madrugada de los años inmediatos a la Guerra Civil. De ese marco histórico difuminado surgen los relieves de los principales personajes que, con sus mentiras y medias verdades, todos ellos conducen a la heroína sin nombre al final de su descubrimiento: Doña Fernanda, la equívoca patrona de “El Erizo Azul”, el farmacéutico nazi y rijoso don Federico; don Elías, el cura boxeador; Doña Julia Sabater, prima de la muchacha que busca; Jandri, el muchacho griego mudo, amante de la sirvienta del hostel... Todo un pintoresco póquer “de película” que literaturiza y, a la vez, desrealiza una de tantas tragedias vividas en el conflicto bélico y en su inhumana resaca. Al final queda revelada la identidad de la desconocida de la foto: es la excepcional Gloria, amante del padre de la investigadora, Andrés, maestro represaliado que ejerció dos años como maestro en esa localidad hasta que, para evitar la muerte segura que le espera, su amada prepara su fuga al duro precio de entregarse a un oficial alemán, quien terminará asesinando a la muchacha.

“Estaba convencida de que era necesario cerrar el paréntesis de nuestras vidas con un golpe atrevido que permitiera dar unidad a las cosas, convertirlas en una historia que mereciera la pena contar”—pensará la heroína en los momentos finales de su búsqueda—. Y, en efecto, no sólo *Los amores imprudentes* resulta una historia atrevida, sino que ha merecido la pena que el autor la contase y, como Sherezade, que atrapase al lector enriqueciéndola a cada paso y dilatando el final mediante un hábil manejo de la sospecha, el presentimiento, la corazonada intuitiva y la confesión. Pero quizá las limitaciones de esta novela residan paradójicamente en el ya señalado exceso de trabazón y de literaturación, que condicionan los avatares de la búsqueda y los comportamientos de los personajes al asociarlos a lo ha soñado, ya visto o ya leído en

secuencias de películas, pasajes de novelas, leyendas, fábulas, etc. Recursos que, aun siendo afortunados considerados uno a uno, prodigados con generosidad saturan un discurso ficcional que se carga a su vez de reflexiones y pensamientos propios y ajenos inherentes a su naturaleza próxima a la del diario íntimo (si bien mediada la novela ésta asume la completa responsabilidad de reconstruir y dar coherencia narrativa a las distintas pistas e informaciones recibidas). El halo poético lo circunda todo —puede llevar, por ejemplo, a la narradora a enmarcar temporalmente la revelación más determinante en “la noche en que florecieron los almendros” (385)—. Las piezas de la tragedia amorosa de la búsqueda van encajando en el mito de *Lohengrin* —omnipresente, por otra parte, en la pequeña colonia alemana que la madre de Gloria había fundado junto al lago, en la marca de los productos que comercializaba, en la música que escucha el farmacéutico...—. También el final de la historia había sido ya pensado por Wagner en su misteriosa tragedia: “Elsa/Gloria muere y Lohengrin/Andrés se aleja para siempre, en una atmósfera de oscura melancolía”...

*Carta de Tesa* (Seix Barral) de José Jiménez Lozano podría encuadrarse en un realismo de tesis o, cuando menos, apocalíptico: en el “cualquier tiempo pasado fue mejor” de las sentidas coplas manriqueñas. Una agresión ignominiosa y casi mortal a una profesora de instituto por parte de un grupo de sus alumnos desencadena una amarga meditación epistolar sobre un mundo construido con solidez durante siglos y que en el presente parece desvanecerse. Los valores católicos y los culturales y sociales del humanismo occidental se hallan hoy por los suelos, hollados por tribus urbanas y estudiantiles, por crímenes, violaciones e incluso profanaciones de tumbas. Un nostálgico contrapunto culturalista proporciona una textura casi mítica a los frágiles mimbres de *Carta de Tesa*, novela pedagógica próxima al ensayo. Es la reflexión desengañada de un moralista que se siente “superviviente de otro mundo” y de otros valores, y que ni siquiera abriga la esperanza de que escribirla sirva para algo.

Otra intencionalidad y perspectivas reflexivas muy diferentes inspiran las inquietantes sondeaduras filosóficas de *El hombre asediado* (Huerga & Fierro). José Luis Rodríguez García las afronta al hilo de una épica cotidiana, la de la venganza de un hombre al que un atentado terrorista en los bajos de su coche le ha dejado sin esposa y le ha llevado a la cárcel (al cortar los tubos que mantenían el sufrimiento de su hijo). Los alicientes narrativos de esta nueva novela de Rodríguez García —los aciertos de la presentación rigurosamente objetivista y de una trama de novela negra, con asesinatos persecuciones, policías y mafiosos— se cargan de una significación existencial, la cual tendrá como sorpresivo golpe de tuerca ficcional la visita del héroe a Althusser para preguntarle si hizo bien al desenchufar a su hijo. El excelente e imaginativo encaje de este nuevo e inesperado frente ficcional abierto desvela el abando-

nado ambiente en el que vive el filósofo francés Ferdinand Althusser, personaje que entra con inusual solidez en el engranaje de la ficción como supuesto autor de *El hijo sin rostro*, novela en la que había narrado la no menos dolorosa decisión contraria a la tomada por el héroe de *El hombre asediado*. El encuentro con el santón estudiantil del mayo francés y con su hijo sin rostro —una novela dentro de la novela con guiños unamunianos a lo Víctor Goti— discurrirá por los cauces de una confesión laica en la que ni las palabras del ya perturbado Althusser ni siquiera el propio hijo sin rostro del filósofo —quien, protegido por una máscara, sale del escondrijo donde se oculta de la gente para hablar con el atormentado visitante— poseen la capacidad de justificar la moralidad de las acciones del héroe, un hombre en apariencia corriente que, al discurrir de la novela, se va transustanciando progresivamente en un inquieto pensador que cuestiona con sus interrogaciones el horror del planeta y la responsabilidad de los actos humanos ante casos límite como la pesadilla que está sufriendo. Aunque tampoco hay que descartar que el lector de *El hombre asediado* vuelva a caer en el abismo de una nueva trampa novelesca, y que ese hijo desvalido sea el trasunto autobiográfico del propio autor de *El hombre asediado*, profesor y filósofo él mismo, actual hijo sin rostro resignado a vivir desganadamente en la casa del padre Althusser, uno de mentores ideológicos que modelaron su idealismo durante el periodo más ilusionado de su vida.

Periodismo y literatura como modo de hacerse eco de la actualidad más reciente se han aunado en la última novela de Fernando Marías *Invasor* (Destino), en la que la experiencia de unos soldados españoles en el Irak en guerra los deja marcados irreversiblemente. Fórmula que puede detectarse también en *Hay algo que no es como dicen. El caso de Nevenka Fernández contra la realidad* (Aguilar) de Juan José Millás —pese a figurar como “no ficción” en las listas de libros más vendidos—, en el que el escritor y periodista ofrece la eficaz narración documental de un interminable y absurdo proceso equiparable a las ficciones kafkianas.

## NUEVA YORK, NUEVA YORK...

En palabras del alcalde neoyorkino Giuliani ante el pavoroso espectáculo global del atentado de las Torres Gemelas, la caída de estos dos emblemáticos rascacielos bajaba el telón del siglo e inauguraba el siglo XXI, aunque tan luctuoso acontecimiento no hizo sino estimular todavía más la atracción y el hipnotismo que, desde la construcción de los primeros rascacielos, la guía de Paul Morand o la inquietante estancia lorquiana, ha seguido ejerciendo Nueva York para los novelistas de todo el mundo.

*El hombre que inventó Manhattan* (El Aleph) de Ray Loriga constituye otro de los habituales retornos a los patrones literarios y filmicos que han miti-

ficado una ciudad en cuyas calles todo puede suceder. Tipos y situaciones reaparecen en unas frescas historias de costumbrismo urbano que, por tratarse de la ciudad por excelencia, ambicionan de modo un tanto gratuito una universalidad literaria, siquiera sea por colocarse a rebufo de tantos ilustres narradores que la han logrado. La peluquera, el abogado, el vendedor de pianos, el asesino tranquilo, etc., de *El hombre que inventó Manhattan* no dejan de ser en el fondo estereotipos de un realismo tan convencional como el que produciría si su ambientación hubiera tenido lugar en una ciudad española de provincias. Pero la novela de Loriga se salva por otras razones. Ante todo, por la agilidad y frescura de su escritura. Pero también por los amagos de virtualidad que introduce desde las primeras páginas y que justifican una ficción donde tienen cabida a la vez posibilidades contradictorias. Finalmente, su apelación al onirismo (“todas las historias de este libro son parte del sueño de Charlie, todas son inventadas aunque muchas, la mayoría, son ciertas”) le sirve para revestir de irrealidad la observación callejera cotidiana, ya en sí misma extraordinaria para los ojos del visitante.

Con el *Flatiron* como portada, y un título que reúne variados homenajes artísticos y literarios —al cine de Alfred Hitchcock, la pintura de Edward Hopper y de Alex Katz, a la novela de Dos Passos y a la poesía de García Lorca...—, *Ventanas de Manhattan* (Seix Barral) de Antonio Muñoz Molina representa en la trayectoria del autor un nuevo ejercicio de robinsonismo urbano y, después de *Sefarad* (2001), el segundo de sus denodados intentos por abrir perspectivas internacionales a su discurso novelesco y dotarlo de una significación humanista e incluso ética de validez universal. Si en la “novela de novelas” que fue *Sefarad*, Muñoz Molina había elegido un tema universal —el de la extranjería, personificada en el pueblo judío, símbolo en un tiempo de todas las víctimas de los totalitarismos del pasado siglo—, en la que ahora nos ocupa ha optado por otear la realidad desde el observatorio más cosmopolita del mundo. Y ese empeño le conduce a forzar los límites de un género que, como indicó ya Henry James y ha recordado Pozuelo Yvancos en su ensayo *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI* (2003), es en sí mismo una casa de ficción con un número incontable de posibles ventanas, cada una de las cuales puede abrirse a unos horizontes infinitos merced a la voluntad y a la capacidad de visión del novelista.

La ambición de explorar la multiforme y seductora realidad de Manhattan condiciona un discurso novelesco de exploración o navegación no del todo ajeno a las ventanas virtuales (*Windows*) del mago Bill Gates. El narrador confesará en diversos pasajes de la novela su vocación de robinson urbano, de nuevo *flâneur* de mochila y libreta —“Camino casi siempre sin rumbo por la ciudad, con una mochila al hombro y un cuaderno de hojas blancas y tapas azules guardado en ella” (28, 113-114)—, e incluso en la página 177 puede

leerse un encendido elogio de ese nomadeo o “ganduleo” intelectual, forjado al hilo de varias visitas.

De ahí que lo primero que llama la atención de *Ventanas de Manhattan* es un narrador sumido en una perplejidad semejante a la del héroe del film *Lost in Translation* (2003) ante la realidad que le rodea, que anota con diligencia en sus cuadernos con el objeto de explicársela a sí mismo a la vez que a los lectores. De esa mirada emerge una Nueva York como recién leída en una guía de viajes. Los hoteles, las calles, el metro, las gentes son objeto de un costumbrismo urbano que, como he apuntado al comienzo, Muñoz Molina pretende casar con una escritura con voluntad universalista. Tal paradoja quita el sueño en más de una ocasión al escritor, quien reflexiona con especial lucidez en diversos pasajes: “En España el peor insulto que puede recibir quien escribe libros o hace películas, quien se dedica casi a cualquier forma de arte, es que se le llame localista, o costumbrista. En Nueva York uno se da cuenta de que el arte americano, que en cualquier parte del mundo se percibe como universal, es de un localismo extremo, y sus cualidades universales o abstractas proceden de nuestra lejanía hacia los motivos, los escenarios y las experiencias que los alimentan. Quizás la grandeza de sus mejores obras resida en parte en el vínculo estrecho y vivificador que mantienen con lo inmediatamente real, su capacidad de fabular con los materiales más cercanos de la vida: la poesía con la lengua hablada, la novela con la crónica, el cine con el documentos sobre las cosas comunes y los trabajos de la gente, la danza con el ritmo y el sonido de los pasos, las artes visuales con la fotografía, con las imágenes de la publicidad y de la cultura de masas, con los escenarios cotidianos, la música, tantas veces, con las efusiones sentimentales y las melodías simples de la canción popular, con los sonidos y hasta los ruidos de las calles, el tachunda de las bandas de viento y los tambores, la cacofonía de los cláxones, la polifonía de las herramientas, la simple topografía de la ciudad, que se vuelve romántica con solo ser enunciada, agregada al título de una obra: *Manhattan Transfer, West Side Story, Forty Second Street, Washington Square...*” (56-57).

La secreta voluntad de que Nueva York, por su misma magia urbana, confiera esa carta de universalidad a la novela está implícita en última instancia en un narrador que, como el turista que visita la ciudad por primera vez, recorre muchos de esos espacios cosmopolitas para reconocer en ellos esa perenne aureola mítica de que los ha dotado la literatura, la música o el cine. Porque, como ha señalado el crítico antes mencionado, “Manhattan ha sido visto y leído decenas de veces por cualquier lector o amante del arte, del cine y la música contemporáneos. A todos les ha pasado lo que le ocurre al narrador de este libro: antes de visitar Manhattan, antes de que comience la historia de su encuentro con esta ciudad, tiene una prehistoria personal donde Isaac Bashevis Singer, Woody Allen, Federico García Lorca, Louis Armstrong, Truman

Capote, Robert de Niro, Richard Estes, Carson McCullers, Edward Hopper y todo el cine visto en la adolescencia se precipitan hasta dibujar una expectativa que solamente una ciudad como Manhattan logra colmar, cuando finalmente tenemos la suerte de que sean nuestros ojos los que pongan realidad a lo fantaseado, soñado y deseado en la distancia”. Con todo, estas ambiciones globalizadoras son mucho más coherentes en el caso de Muñoz Molina que en el de algunos narradores jóvenes, cuyas exóticas topografías resultan de más difícil justificación, ya que, como ha apuntado Fernando Valls en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* (2003), “el único casticismo que se observa en la narrativa española de cierta entidad es producto de una visión pseudocosmopolita del mundo y de la mala digestión de ese estilo horizontal que comparten tantas traducciones”.

El narrador de *Ventanas de Manhattan* va a intentar convocar esa misma potencialidad de las imágenes cargadas de hipnóticas asociaciones culturalistas que laten en cada rincón del mitificado corazón de la Gran Manzana. Y el resultado de su nomadeo visual es una novela caracterizada por la hibridez y por una caótica acumulación de materiales: el documental, el *flash* costumbrista, la crónica, la crítica de arte o de literatura, la semblanza, el artículo de opinión... La generosidad con que la novela se dispersa por estos escapes o fugas de la narración convencional posee su contrapartida en la mirada del contemplador, que los reintegra e inscribe en el cauce del cuaderno de bitácora.

Porque eso es lo que en último término aglutina la aparente desmembración de este conglomerado narrativo: una concepción diarística en ochenta y siete breves secuencias numeradas, equivalentes a otras tantas páginas de un diario. Aunque los registros de dicho diario no se limitan a reproducir la realidad observada, sino que forman parte del universo moliniano. Porque existen otros niveles significativos que despegan *Ventanas de Manhattan* de las coordenadas de la rica tradición novelística —con estímulos recientes como los de Cheever o DeLillo, cuya avasalladora *Metrópolis* se adelanta en un año a la novela que nos ocupa—, para remitir a un diálogo intertextual con los recuerdos que despiertan otros viajes neoyorquinos, con las vivencias del pasado, con la vida y la cultura españolas, con su propia obra, con la de los contemporáneos y con la literatura en general. Este contrapunto nostálgico, emocional y reflexivo añade, a lo que bien podría ser un mero bloc de notas de escritor o un cuaderno de viaje, una subjetividad que se acomoda bien al tono confesional propio del diario íntimo.

Junto a este intento de universalizar la temática de sus novelas, hay una segunda característica que relaciona *Sefarad* y *Ventanas de Manhattan*, y ella es la vocación de globalizar también el mensaje ético que contienen. Si en la primera de estas obras era el testimonio de la deslocalización vital y espiritual del hombre contemporáneo el que se filtraba a través del enrejado de los laberín-

tos memorialistas y biográficos de las diferentes historias, ahora será la perplejidad existencial.

## EL URBANISMO COSMOPOLITA COMO ESPACIO NARRATIVO

Germán Sánchez Espeso ha sabido captar en *New York shitty* (Editorial el Tercer Nombre) el absurdo y la injusticia social que anidan en Nueva York, ciudad que sus personajes han frecuentado en muchos de sus espacios malolientes, desde las cloacas a la buena sociedad del dinero y la corrupción. Aunque el resultado venga servido no tanto en clave de corrosivo esperpento valleinclanesco, sino en el de viñeta cómica disparatada y de sal gruesa.

Si existen novelas de ciudad —como la memorable reconstrucción del Madrid republicano que Max Aub concretó en *La calle de Valverde* (1961), que por cierto discurre perpendicular a la majestuosa avenida madrileña terminada en 1929, que une la Plaza de España y la Calle de Alcalá—, *La Gran Vía es Nueva York* (Alianza), de Raúl Guerra Garrido supone la contracción del espacio de la ciudad, del sector o del barrio al reducido urbanismo de la calle. No obstante, lejos de constituir una limitación para el novelista, en *La Gran Vía es Nueva York* tal reducción espacial aparece compensada por varios recursos que operan como mecanismos de universalización de las coordenadas espaciotemporales del mundo narrado. En primer lugar porque la Gran Vía es presentada como síntesis de la historia de la calle, quintaesencia así mismo de la historia de la ciudad y de la vida española desde que en los años veinte la nueva arteria vanguardista dividió en dos el corazón de la capital de España. Existe también una segunda amplificación semántica, llamémosle “diacrónica”, en virtud de la cual la Gran Vía resume toda una red de mitologías nacionales, castizas y posmodernas, como la conocida zarzuela de Federico Chueca, el bar de Chicote, la redacción de *La Codorniz*, el Congreso de la Sociedad General de Escritores, la música de Sabina o Nacha Pop, o los edificios filmados por Álex de la Iglesia en *La familia* y *El día de la bestia*. Pero sobre todo porque desde su mismo título —que reproduce en su literalidad una apreciación del escritor y periodista ruso Ilya Ehrenburg en una de sus visitas a Madrid—, la novela de Raúl Guerra Garrido deja sentada la asociación entre las calles de la Gran Manzana y lo que sucede a lo largo y a lo ancho de este popular microcosmos madrileño. Contemplada desde el helicóptero policial, la ciudad “es más cosmopolita, más neoyorquina”—se lee en la página 245— y en diversos pasajes se repetirá que toda la Gran Vía en sí misma es un cine de reestreno. Esta tercera y decisiva ampliación significativa asocia permanentemente el abigarrado ajeteo de esta concurrida arteria a una realidad de película americana, con los mismos rascacielos, hoteles bancos y salas de fiesta, con atracos que se confunden con rodajes, con una piña multirracial despla-

zándose por las aceras y apareciendo por las bocas de metro, con carteleras, títulos y actores de Hollywood. Sin que falte la ciudad levítica de los bajos fondos, de la lucha contra el crimen, de las drogas, la prostitución, de policías, macarras, capos y drogatas, en la que todo lo que pasa “ya lo has visto antes en las noches americanas”...

Guerra Garrido ha formulado su propio manifiesto metaficcional. “La novela es nómada, un vídeo a lo largo del camino o del alma” —sostiene en las páginas iniciales de la novela—. En cualquier caso, un vídeo en movimiento como forma de entender la vida o una cámara oculta a la vuelta de cada esquina. Aunque de hecho este nieto de Henri Beyle ha aplicado a la cambiante realidad de la Gran Vía varios enfoques complementarios en una gama que desde los planos generales a vista de pájaro o de helicóptero policial llega a la precisión del enfoque, del matiz o del rayo de luz ambiente apresados por el oportuno objetivo de Alfonso o los minuciosos pinceles de Antonio López.

Al margen de que la vigorosa escritura de *La Gran Vía es Nueva York* asuma en estado latente el tirón de la narrativa norteamericana más reciente, Guerra Garrido ha encontrado el modelo más familiar para captar la complejidad sociológica de esta bulliciosa y colmenaria vía madrileña en la ya mítica *Manhattan Transfer* de Dos Passos, con la que coincide al ensayar una aproximación fragmentaria —en breves capítulos de desigual extensión— y una variedad de técnicas como modos de reproducir el multiforme y mareante hormigüeo de la Gran Vía y de los variopintos microcosmos que alberga. Desde el conocido “ojo de la cámara”, hasta la inclusión de noticias, fragmentos de poemas, textos históricos, la novela ofrece un amplio repertorio de asedios: la distante y aséptica narración en tercera persona alterna en otros fragmentos con una segunda persona que une a narrador y lector en una proximidad cómplice a la realidad contemplada, en tanto que la primera persona —utilizada libérrimamente a lo largo de la novela— se especializa en las pequeñas autobiografías de seres conocidos y corrientes (el escritor antifranquista que quiso ser Gandhi, el asesino a sueldo, Federico García Lorca, el quinceañero a quien Arturo Barea le descubrió un extraño aire paronomásico con el inmortal autor de *Poeta en Nueva York*, muerto por un obús de los sublevados y reencarnado como ángel de la muerte a la grupa de una potente Kawasaki...). Capítulos con leyendas y mitos callejeros conviven con otros que se reducen a una suma de microetopeyas o con otros más breves de aparición periódica titulados “Texturas urbanas”, puramente enumerativos de términos yuxtapuestos con el único obstáculo del grafismo de la barra separadora: nombres de películas, de actores, de *dancings*, mensajes publicitarios, locuciones babélicas, objetos de la sociedad de consumo, greguerías, citas y *boutades*. Otros ofrecen el registro denotativo de la información histórica o artística, otros el dialogismo puro de la entrevista imaginaria, otros el humo-

rístico de la parodia e incluso de la autoparodia literaria. Los mismos títulos de cada capítulo—que a menudo se desentienden de su función informativa para erigirse en réplicas en negativo, deformadas o paródicas, de referencias culturalistas—, constituyen otras tantas piezas del *puzzle* experimental en que se resuelve esta nueva y singular aventura novelesca de Guerra Garrido. Tan variados modos de asedio y focalización proporcionan con frecuencia imágenes superpuestas y contradictorias de una Gran Vía que deja al descubierto toda la contagiosa fantasmagoría que contagian a transeúntes, jinetas, vigilantes, actrices, chaperos o mandatarios internacionales. Desde la imagen de Hemingway o Samuel Bronston a la de Eisenhower y Franco en su paseo triunfal en coche descubierto, y desde la accidentada muerte de un toro en plena calle al nuevo Ícaro que terminó su aventura voladora en las aguas del estanque del Retiro, todos los seres reales son sometidos a un desenfoque de visión similar al de los ficticios, sean éstos la Valium, a la que los clientes se le dormían en los brazos, o la poetisa Elpidia Bonmatí, quien se desvaneció de placer ante la primera piel masculina que tocaba, no otra que la del joven que le dio la mano para felicitarla por su primer libro publicado. Tal visión desenfocada sume el mundo narrado en una irrealidad mágica, absurda e hiperbólica que, en no pocas ocasiones, confluye con el esperpento valleinclinanesco y con los distintos aportes de la agridulce tradición literaria representada por Quevedo, Larra, Solana o Camilo José Cela.

A medida que el lector avanza en la lectura de *La Gran Vía es Nueva York*, comienza a olvidar su perplejidad ante el aparente desencuadramiento del comienzo de la novela para sentirse arrastrado por un ritmo narrativo trepidante—cercano en muchas ocasiones al guión cinematográfico— y quedar al punto atrapado en una red cada vez más tupida de alusiones y elusiones, de referencias que se repiten, de voces que comienzan a hacerse familiares, de capítulos que continúan, de personajes que saltan de uno a otro, de noticias o anécdotas polivalentes y de otras argucias narrativas cruzadas que, sumadas a los elementos ya señalados, afianzan todavía más cohesión estructural de la novela.

## LA VERDAD NOVELESCA ES UN TEJIDO DE MENTIRAS

*Mentira* (Edhasa) de Enrique de Hériz comienza cuando la sexagenaria antropóloga Isabel García Luna se encuentra en un exótico lugar de Guatemala, en el más absoluto aislamiento de la civilización, al que ha ido sola, en el que supone el último de sus viajes, no tanto para huir por unos días de las preocupaciones familiares, sino en busca en la quietud de una jungla sucedánea que le permita rememorar aquellas otras de sus arriesgados trabajos de campo entre las tribus más desconocidas de África y de Sudamérica, en las que vivió las experiencias más intensas. El accidente que acaba con la vida de Judith, una

enfermera europea de Médicos sin Fronteras de edad parecida, en las inmediaciones de su refugio caribeño desencadena una serie de equívocos fortuitos que llevarán a la confusión de los dos cadáveres y a que Isabel sienta la necesidad de vivir una nueva vida después de la muerte legal que el azar le ha deparado. Desde ese mismo día comienza a escribir un diario —cuya tipografía cursiva denuncia la irrealidad de su contenido— que alterna en la novela con el testimonio narrativo en primera persona de su hija Serena —quien pide en su trabajo quince días de vacaciones para ir a Guatemala a reconocer el cadáver de su madre y repatriar sus cenizas—. Este contrapunto narrativo, también de apariencia formal diarística —del domingo al viernes de la semana siguiente— recupera una parte más de la realidad: la de Julio, marido de Isabel, de sus tres hijos y de su nieto que esperan en Barcelona en la casa del imaginario pueblecito costero gerundense de Malespina la llegada de la urna y disponen los preparativos para inhumarla. Es un nuevo tiempo suspendido que potencia el anterior, en el cual el lector ve una y otra vez dilatado el desenlace —y, desde mediados de la novela, su previsible aunque no menos sorprendente final— por esta nueva Sherezade/Serena que anuda las fabulosas historias que le ha referido su padre (enfermo de *Alzheimer* que, como el mítico Linneus que dio nombre a todas las plantas, ha perdido la capacidad para recordarlas) y que, con las mismas mañas de Penélope, muestra cada día un tejido narrativo diferente que relega con pericia al olvido la memoria del relato anterior.

El conjunto de estas historias referidas por Serena constituye una tupida malla argumental secundaria. Es el reverso del diario de Isabel que aporta una segunda mano escrituraria que, como el conocido dibujo de Escher, reescribe complementariamente la realidad narrada y la corrige en puntos esenciales para su verosimilitud. Como se lee en la página 102, se trata de “una maraña de historias cuya única certeza radica en lo que alguien contó que alguien le contó a alguien” (pero también “en lo que alguien decidió no contar a nadie”). Consideradas en su conjunto, cada una de estas historias tira del hilo de la memoria de una especie de saga familiar. La fuente de todas ellas la constituyen las fabulosas andanzas del abuelo Simón, mitificadas por la abuela Amparo al referírselas a su hijo Julio para justificar la extraña existencia y la misteriosa muerte de su progenitor, modificadas a su vez de modo fantasioso por la desbordante imaginación de éste y continuadas por su nieta Serena, quien ante el olvido que la enfermedad ha provocado en la memoria de su padre, toma el relevo de narrarlas a sus hermanos, si bien intenta luchar contra las ficciones o al menos podarlas de su exuberante arborescencia imaginativa. Su intento genera una nueva mentira que se inserta en un juego de perspectivas de raíz cervantina y faulkneriana en el que cada versión aporta datos nuevos que rectifican y amplían el conocimiento de la “materia legendaria” oral ya conocida, al tiempo que, considerada en su conjunto, neutraliza y anula

la versión anterior. De forma paralela, el lector asiste a todo el proceso de construcción de ese caleidoscópico hacerse y rehacerse de la realidad novelesca, desde los nódulos mínimos de significación que la hacen germinar hasta las extensiones mayores de sustancia narrativa en que se ha convertido merced a la sucesión encadenada de sus reescrituras. Así, la amenaza de Julio ante cualquier travesura de sus hijos (formulada con la lapidaria sentencia de “O desierto como Simón o castigo como Li Po”) va desplegándose en narraciones autónomas, que a su vez adquieren consistencia ficcional merced a la provisionalidad de sus sucesivos desdoblamientos (a los seis años, Serena se peleará con sus compañeras de colegio en defensa de la legendaria memoria de su abuelo; a los diecisiete años, su padre le proporcionará una detallada versión de esa leyenda que le hará olvidar aquella reducida y esquemática versión infantil del mito de su antepasado; a los treinta y ocho, edad en que se sitúa el presente de su escritura, el nuevo relato de Serena se propone desmitificar esa imagen legendaria de las falsedades adheridas en las versiones anteriores).

Como si fuera el cuento de la buena pipa o, mejor, un gran cuento chino, cada núcleo es una historia potencialmente desplegable en nuevas historias y en nuevas versiones que, a medida que avanza la novela, la presentan en un estadio concreto de su desarrollo y le confieren una nueva significación que desplaza al olvido la memoria de la anterior (por ejemplo, el relato inserto del raro poeta chino Li Po y el mítico castigo por el ingrato rey a quien complacía con sus versos se considerará en un momento de la narración como prefiguración de la historia de Simón y su severo progenitor, y lo mismo puede decirse de los distintos episodios de la vida del abuelo Simón, de las peculiares fabulaciones paternas, tal la el castillo de los rusos y de su inquietante propietaria o la de la batalla de las Formigues librada en aguas de Malespina, o de las del resto de la familia).

El título de la novela —quizá transparente en exceso— alude a esa gran mentira a que se reducen las realidades personales y la colectivas, una mentira que se autogenera y engrosa su falsedad como una bola de nieve. De forma paradójica, los sucesivos relatores observan un exquisito cuidado en documentar la gestación y transmisión de sus mentiras narrativas con datos cronológicos y topográficos presumiblemente veraces y en contextualizarla con precisiones documentales en apariencia rigurosas. Pero todo es inútil, porque la reflexión sobre la ficción que emprenden simultáneamente los personajes de esta singular novela de Hériz demuestra que toda verdad novelesca encierra más falsedades que certezas. Ni las crónicas del pasado, ni las actuales de la prensa a propósito de la muerte de Isabel, ni las dispares e interesadas interpretaciones de la condición de los pueblos amazónicos de los informes políticos o de los estudios antropológicos (en último extremo, incluso los propios hijos serán incapaces de reconocer el cadáver de la que creen su madre: Serena

renunciará a entrar en el depósito de cadáveres; su hermano Pablo cerrará los ojos y preferirá seguir guardando su imagen en la memoria). Y es que la verdad es engañosa y confunde tanto o más que la mentira. En el mejor de los casos, ambas son intercambiables (“Diría mentira y sería verdad. No sé si me explico”—llega a confiar en una ocasión Isabel a su diario—). No hay puntos de apoyo fiables ni consistentes en este complicado juego de espejos. En él, las verdades son limitadas y quedan permanentemente bajo sospecha, las mentiras permiten alimentar la ilusión de las verdades y el maridaje de ambas dota al universo de la novela de una lógica propia que sólo posee su descodificación dentro de su propio juego de referencias reflejas.

La legendaria historia de Simón terminará adueñándose no sólo de las palabras sino incluso de los comportamientos de la familia. Existe un oscuro determinismo que rige sus destinos, que hace gravitar la vida de Julio en torno a la leyenda de su padre y que sus hijos Alberto, Pablo y Serena, nietos de Simón, hayan heredado respectivamente las tres mentiras que el abuelo Simón no llegó a vivir: la de abogado, la de artista y la de fabulador y esforzado muñidor de monólogos “en el almacén de la verdad” (111-112). Como si las teorías antropológicas sobre la muerte defendidas por la madre —experta en enterramientos, velatorios y ritos funerarios primitivos y defensora de una visión positiva del canibalismo— estuvieran condicionando de forma misteriosa esta comunión mística con el antepasado y la reencarnación de su espíritu entre sus descendientes.

El legado de esa materia mítica sucesivamente renovada y modificada pasa, como he apuntado, de la abuela a los nietos pero, además, todos los personajes van a fabular sus propias ficciones y, como en el caso de las “aventis” de Juan Marsé, a construir con ellas verdades. También la madre finge su propia ficción en el corazón de las tinieblas en el que se halla, y en el que intenta dar sentido a su vida y a la de sus seres queridos mientras inventa su desaparición y su regreso. Incluso el joven Luis, nieto de Isabel y contrapunto de la novela, a quien la lobotomía sufrida le incapacita para decir mentiras, terminará cayendo en el hechizo de relatar la historia de Simón, en una irrepetible narración coral, que ocupa las últimas páginas de la novela, en la que el lector asiste perplejo al espectáculo de toda la familia confabulada para aportar nuevas versiones de la biografía de su antepasado.

Esta cosmovisión movедiza no permite brújula ni cuadrante, a lo sumo, una navegación de supervivencia con el único auxilio de un “aparejo de fortuna” —término marinerо para referirse a la improvisación de un remedio cuando un golpe de mar ha desarbolado el barco— que reaparece al final como lúcida metáfora del inicial desnortamiento que provoca la lectura de *Mentira*. Novela de incertidumbres, de “enlaces”, de pistas que buscar y que rechazar, de preguntas que no encuentran respuesta y de informaciones complementa-

rias cuya búsqueda se aplaza. La metáfora de la cebolla —ya utilizada en su día por el crítico Northrop Frye a propósito de la complejidad de las significaciones de una obra artística— queda recuperada en el discurso densamente metaficcional de *Mentira* para representar el vértigo del vacío que sobreviene al quitar la última capa de aparente verdad de esta conocida planta bulbosa. Una novela, en suma, de inspiración virtual en la que la memoria es suplantada por el olvido ya que, como anotará Isabel en su diario, “borrar es rescribir”. Como tal novela virtual, *Mentira* brinda una bien construida red de simetrías, enlaces y correspondencias que, en su conjunto, configuran una cosmovisión cerrada y autónoma de gran eficacia narrativa. *Mentira* es, en definitiva, una novela “literaria”, aunque para escribirla su autor no ha renunciado a proporcionar al lector el más primitivo de los placeres literarios, el placer de la oralidad y la subyugadora magia de contar y de escuchar historias.

## INTERTEXTUALIDAD Y AUTOFICCIÓN SOSTENIBLES

A la vista de *Tu rostro mañana, II: baile y sueño* (Alfaguara) —segundo volumen de la que se anuncia como trilogía, aunque bien pudiera convertirse en una búsqueda proustiana de largo recorrido publicístico que encauzara los registros más maduros y definitivos de este escritor— pueden constatarse los extremos de “desmaterialización” o “desficcionalización” a que ha llegado la novelística de Javier Marías. La anécdota ha quedado rebajada a los mínimos de bajorrelieve argumental con respecto a *Tu rostro mañana, I. Fiebre y lanza* —publicada dos años antes bajo el mismo sello editorial—, obra que a su vez representaba un vaciado inmediato con respecto a la sustancia narrativa de *Todas las almas* (1989), inspirada en la proteica historia de los dos años vividos por el novelista como profesor en la Universidad de Oxford, verdadera fuente de alusiones a espacios, situaciones y vivencias del héroe y en la que aparecían ya muchos de los personajes que protagonizarán los dos volúmenes de *Tu rostro mañana*. Más allá de esta absorción, en estas últimas entregas de Marías se acentúa una propensión a la intertextualidad, reconocible ya desde *Monarca del tiempo* (1978) y que a partir de entonces afecta por igual al conjunto de su obra literaria. El proyecto: el reto de la novela como posibilidad de descifrar un mundo indescifrable y misterioso. Incluso la unidad formal es similar, pues hasta cierto punto, el capítulo de novela, el relato y el artículo periodístico o la reflexión crítica poseen una naturaleza intercambiable.

Si el primer volumen de *Tu rostro mañana* se había cerrado con un Javier Deza contemplando a través de la ventana a una muchacha con paraguas y perro cuyos pasos bajo la lluvia se dirigían a su portal, la misma llamada se recrea en el segundo, en el que la misteriosa visita nocturna sube al piso del héroe para pedirle un favor relacionado con el grupo secreto al que ambos pertenecen. Una

y otra parte se desarrollan en el marco de la misma suspensión o congelación temporal —el de una estancia londinense, de separación de Luisa y de sus hijos—, en un “al margen del tiempo” cronológico que limita con el mundo de los sueños. Se trata en ambos casos de estados de duermevela similares —en los que el solitario Deza recuerda en su casa los acontecimientos vividos durante la noche anterior— y que a su vez repasa unos años después la voz narrativa (situada, por lo tanto, en un “mañana” posterior a los acontecimientos nocturnos y a su rememoración). Tanto Deza como la visitante nocturna pertenecen a un mismo grupo de investigación que trabaja para los servicios británicos de inteligencia. En su seno compartía tareas confusamente formuladas en *Fiebre y Lanza*: además de la ocasional de intérprete, las de “escuchar y fijarme e interpretar y contar, en descifrar conductas, aptitudes, caracteres y escrúpulos, desapegos y convicciones, incondicionalidades, flaquezas, fuerzas, veracidades y repugnancias; indecisiones. Interpretaba —en tres palabras— historias, personas, vidas. Historias por suceder, frecuentemente. Personas que se desconocían, y que no podrían haber aventurado sobre sí mismas ni una décima parte de lo que yo les veía, o se me instaba a verles y a expresar...” (I; 262-63).

*Tu rostro mañana, II* es, todavía en mayor medida que su antecesora, una falsa novela de espías. Si en la primera entrega la velada en casa de Peter Wheeler, en la que se conocen todos los personajes, se asumía en el seno del grupo la discusión de los luctuosos acontecimientos de la Guerra Civil —víctimas o represaliados como el anarquista Andrés Nin o el propio padre del novelista—, los hechos bélicos en que éstos se vieron inmersos adelgazan su presencia en la segunda parte —en la que sí cobra fuerza el relato de un repugnante y sangriento episodio bélico oído relatar con jocosidad por Julián Mariás a un novelista laureado con el Nobel (Cela)—. Todavía más que en *Fiebre y Lanza*, en la que ocupaban una considerable parcela encuentros, presentaciones y divagaciones preliminares, ahora, el novelista se queda con lo policiaco en estado puro: con un héroe vicario del narrador que ya había confesado hallarse en posesión de una mente “detectivesca y alerta” en plenitud de facultades interpretativas y deductivas; con un jefe de grupo (Tupra) que proyecta en grado de excelencia esa lucidez indagadora de Deza y con el abultado contraste del zafio e inoportuno diplomático Rafael De la Garza que las tensa y pone a prueba. Pero, en definitiva, *Baile y Sueño* es una novela policiaca sin argumento. Esas enigmáticas misiones secretas del grupo —de tan sospechosa similitud con las que lleva a cabo el novelista— se limitan a una larga conversación de Tupra y Manóia en una sala de fiestas nocturna mientras Deza acompaña a la esposa del agente o mafioso italiano. La intempestiva irrupción del diplomático De la Garza en el baile, dará lugar a una brutal venganza de Tupra en los servicios de minusválidos del establecimiento, narrada con magistral intensidad.

Pocos elementos narrativos más ofrece esta nueva entrega. Los nucleares están representados por el título de cada una de las partes: a la frívola inconsciencia del baile se suma de forma inesperada la pesadilla y el terror propios del mundo de los sueños. Unidades menores son las simetrías, verdaderos espejos narrativos que reflejan la acción de modo prospectivo y retroprospectivo —la petición de la rumana y la de Pérez; el baile de la sala de fiestas y el contagioso de sus vecinos bailarines, que reproduce Deza en la soledad de su habitación...—, las idas y venidas al *background* de alusiones y referencias del universo de complicidades que asume cada nueva novela o el mencionado relato escuchado por su padre. Aparecen y reaparecen, y el narrador apenas se molesta en anudarlos —la mancha de sangre que había aparecido en *Fiebre y Lanza* asociada a la biblioteca sobre la Guerra Civil se aclara ahora después de un trabajado y paródico juego de posibilidades que ahuyenta cualquier tensión dramática—. Por el contrario, quedan cabos sueltos —tal representa el favor que le pide la señorita Pérez Nuix en su visita nocturna a Deza, que no se aclara al finalizar la novela, pese a que las páginas iniciales alimenten las expectativas del lector con un insistente *excursus* divagatorio sobre el brete moral y existencial que sufre quien recibe peticiones ajenas—. Cabe suponer finalmente que en la futura entrega de Marías protagonice Deza otra de sus fantasmales misiones dentro del grupo de investigación, y quede trasvasado en ella todo el magma de insinuaciones, guiños, parodias y promesas y anticipaciones narrativas incumplidas en la presente.

Porque es este flujo magmático lo representativo de la novelística de Marías y lo que confiere a sus novelas una indiscutible originalidad. La historia queda relegada al envés de un *continuum* textual de naturaleza flexible al que están subordinados todos los elementos narrativos, independientemente de su funcionalidad ficcional, mientras pasa a primer plano el espejismo biográfico de una voz confidencial, hipnótica y creíble, que el lector asiduo identifica con la del propio novelista. La fotografía a toda página de la contraportada contribuye a alimentar el equívoco y, a la postre, a fomentar esa necesidad de muchos lectores actuales “que necesitan objetos vivos en los que depositar su capacidad de entusiasmo” (observación del propio Marías quien, como el inmortal argentino del relato “Borges y yo”, ha confesado también ignorar cuál de los dos, narrador o personaje real, debería de responsabilizarse de su escritura). La realidad inmediata —la realidad de lo vivido y de lo escuchado; las referencias a personajes políticos y literarios actuales; referencias a la propias vivencias, viajes, gustos, imagen pública, obras del autor— queda integrada en otra realidad de naturaleza y límites más vagos y confusos: la realidad de lo pensado, de lo imaginado, de lo leído, de lo soñado... El resultado es una ficción pura que cumple con los requisitos exigibles a una buena novela. Dicho con palabras del propio Marías, “por un lado, el relato se ofrece como ficción,

pero de una forma en absoluto ficcionalizada, lo cual le hace desconfiar de esa presunta ficción y pensar que *en realidad* se trata de un narrador y de una historia que bien pueden identificarse con el autor y con su historia; por otro, sin embargo, y una vez que el lector ha decidido que el autor habla de sí mismo y maneja un material ‘verídico’ aunque no lo indique de manera explícita, se encontrará con la permanente sospecha de que ese autor esté aprovechando tal creencia para pasarle como ‘verdadera’ una información acerca de sí mismo ficticia en su totalidad: una información ‘inventada’”.

Esa permanente desconfianza del narrador se encuentra todavía más justificada ante el tratamiento de los personajes. El narrador desplaza su foco de atención de los acontecimientos para proyectarlo en la observación de los seres humanos en sus relaciones con sus semejantes, cuyos comportamientos están regidos en última instancia por móviles oscuros y, en cualquier caso, siempre misteriosos e intrigantes. La novela responde así a la fiebre de narcisismo ambiental que en fechas tempranas Lasch detectó en la sociedad norteamericana y cuyas manifestaciones exhibicionistas más toscas inundan hoy los programas televisivos de mayor audiencia. *Baile y sueño* proporciona en este punto un privilegiado testimonio del hacerse de Jaime Deza en su supuesta triple condición de protagonista, narrador y alter ego del autor, así como de su visión de las realidades y situaciones humanas, de una proximidad al lector similar a la de la novela de formación, la confesión diarística y el examen de conciencia ignaciano (Joyce utilizó ya este método que aprendió en sus años escolares con los jesuitas). Por otra parte, el ambiguo y equívoco terreno de las relaciones interpersonales orienta la indagación hacia la duda y la sospecha, baraja presentimientos y conjeturas o encripta sentidos inquietantes. Toda una invitación a que el lector se adentre en ese laberinto y proyecte y busque respuestas a la conciencia de su levedad de existente, de la provisionalidad de su biografía y de sus propias incertidumbres sentimentales.

Tal exploración introspectiva genera una prosa flexible, de tanteos y aproximaciones; que sonda con morosidad las palabras y los gestos más inexpressivos por cotidianos y triviales; que anota perplejidades y las rectifica y corrige a cada paso como escenificación de una pedagógica mayéutica —“En realidad, casi nunca sabemos nada de lo que nos atañe directamente, por mucho que lo interpretemos y conjeturemos” (187)—. El tono conversacional —o mejor, con Frida S. Weissman, de *sous-conversation*, monológica y de cálida longitud de onda— comienza, se interrumpe, se dilata o se demora con arbitrariedad en incisos, contraposiciones y acumulaciones apositivas. La sintaxis, a veces gongorina y pleonástica y con no pocas simetrías y redundancias léxicas, discurre en sucesión de paráfrasis, digresiones, guiños culturalistas e intertextuales y, sobre todo, de asociaciones de ideas, todo un bagaje cervantino que, llevado a la práctica, constituye el desatado curso de su escritura. (“Esa

es mi manera de trabajar —ha señalado el escritor—. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser [...]. La novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo; e incluso uno se detiene y ve abiertas dos posibilidades de continuación, totalmente abiertas”).

El tiempo queda apresado en los meandros de este sinuoso flujo discursivo, que se detiene con periodicidad en recapitulaciones retrospectivas y, de modo sistemático, en su estilización metonímica o metafórica (verdaderas “enumeraciones recolectivas”; por ejemplo, en II, 61: “Pero oh no, no es cierto: siempre hay más por venir, siempre queda, un poco más, un minuto, la lanza, un segundo, la fiebre, mi dolor y la palabra, el veneno, el sueño...”); vuelve atrás en los párrafos repetidos, en el perspectivismo que sume en la vaguedad y en el espejismo a personajes y acontecimientos...

Porque el de la estancia londinense del narrador es un tiempo faulkneriano, que ha desplazado el tiempo lineal a un estado de hibernación para desarrollarse en profundidad, en avances, retornos y contigüidades y en saltos oníricos. Sólo en él tiene cabida también ese “mañana” personal de la fiebre, de la lanza, del baile y del sueño. Porque se trata de un mundo que, sin dejar de inscribirse en la realidad, es percibido a la vez como posible y de unos personajes que, sin llegar a zafarse de la tiránica monarquía del presente, son simultáneamente razones narrativas vitales, anticipaciones de sí mismos, es decir, ficciones de algo que no existe pero que se ve como *porvenir* o seres *futurizos*.

Sospecho que quien acuñó el concepto, Julián Marías, padre del novelista, tiene mucho que ver en este coherente sistema de conocimiento en el que ha terminado instalándose el autor de *Tu rostro mañana*, y que su persistente presencia en las novelas más significativas —desde el prólogo a la reedición de *El siglo* (1994)— no sea sólo una reivindicación de su figura histórica de represaliado por el franquismo, sino ante todo de la importancia de su obra filosófica, a injustamente solapada menudo bajo la tópica etiqueta de la escolástica orteguiana. Es más que probable, por lo tanto, que ese pensamiento paterno haya terminado cimentando la cosmovisión del mejor Javier Marías, orientada, como señalara el filósofo, en particular en *Mapa del mundo personal* (1993), a indagar en la imprevisibilidad de los seres y de las cosas y a iluminar sus variaciones y probabilidades de realización; a considerar las insuficiencias de la realidad, explorar dramatismos íntimos e imaginar sus mutaciones e inseguridades. De una filosofía que constituía en sí misma un “mapa narrativo” del mundo personal y que, si no quería nacer muerta, más que descrita *debía ser contada*.

En definitiva, *Tu rostro mañana, II: baile y sueño* revela una vez más el mundo narrativo sólido y estable de Javier Marías. Un universo sustentado por

un pensamiento literario y filosófico coherente y por una escritura que, pese a su aparente dificultad inicial, va a corroborar una vez las más adhesiones y complicidades incondicionales que despierta su obra. Aunque, como ha señalado S. Faber, quizá también por las seguridades burguesas que proporcionan su armonía y estatismo al lector actual, quien queda atrapado por lo confortable y consolador de unas coordenadas ético-estéticas tranquilizadoras que comparte con el narrador.

## LOS DESASTRES DE LA GUERRA CIVIL MEJOR CONTADOS

En pocas ocasiones la inmediata posguerra ha sido narrada de un modo tan magistral como en *Fantasmas del invierno* (Alfaguara). En esta novela, Luis Mateo Díez da un perceptible golpe de tuerca a su personalísima escritura para afrontar las consecuencias del conflicto en Ordial, ciudad norteña de su geografía mítica y que está situada al norte de Celama. No es que este tiempo de dolor, de hambruna, de violencia y de obligados silencios individuales y colectivos haya dejado de estar presente como vago trasfondo de novelas y relatos anteriores del autor, e incluso el mismo toponímico había aparecido ya en *El paraíso de los mortales* (1998). A fin de cuentas, en una buena parte de las más tempranas había recreado ya la atmósfera y el ambiente contemplados y escuchados en su niñez y adolescencia leonesas. Lo recuperará de nuevo en el Villablino de *Días del desván* (1997) y, con una intensidad y un patetismo inusitados, en la novela que nos ocupa.

Ese universo vuelve a estar poblado por los mismos seres anodinos, quienes entablan relaciones quiméricas, protagonizan extrañas situaciones y se comunican entre sí con diálogos neutros y monocordes; están familiarizados con lo misterioso y aparecen y desaparecen inexplicablemente de unos espacios a los que parecen fundidos de modo irremediable. Pero es en *Fantasmas del invierno* donde ese realismo desdibujado y distorsionado está puesto al servicio de una descarnada e imborrable visión del conflicto bélico.

La ciudad queda caracterizada desde el comienzo de la novela como un espacio fantasmagórico, debido a las ruinas producidas por los bombardeos. Es una ciudad vencida y la memoria de la derrota planea silenciosamente sobre sus habitantes sumiéndoles en un estado de insomnio colectivo paralizador. Bien hubiera podido inspirarse Luis Mateo Díez en las dolientes psicofonías nocturnas de Belchite, en virtud de las cuales, como en el *Pedro Páramo* de Rulfo, las inquietantes voces de los muertos se confunden con las de los vivos, tal es el clamor nocturno que algunos escuchan en este pueblo aragonés destruido por la aviación sublevada. En este universo polifónico los vivos aparecen tan muertos como los paseados de madrugada cuyos cadáveres yacen amontonados junto al Nega, en tanto que los muertos siguen viviendo a diario

en la memoria vacía inducido por la reciente barbarie. Los fenómenos extraordinarios se incorporan con toda naturalidad a la vida de Ordial, donde, como le decía Voldián al Comisario, “lo más raro estaba siendo el pan nuestro de cada día. Los tiempos en los que más cruda es la realidad, más legendarios resultan”, porque “en aquellos tiempos resultaba fácil tener vendida la imaginación al miedo, el temor era un alimento cotidiano, el hambre segura aliada con la desgracia y la necesidad disolvía cualquier sentimiento”. También en Ordial la memoria colectiva es como una sorda polifonía de recuerdos y de silencios, “como si todo estuviera muerto o a punto de fallecer”.

Las voces y los cercanos ladridos de los lobos hambrientos forman un paisaje nocturno provinciano sumido en la oscuridad y cuyas calles están cubiertas de un espeso manto de nieve. La más absoluta elementalidad cósmica gobierna de este cerrado espacio provinciano con un simbolismo bachelardiano: el hipnotismo del fuego en la noche —hogueras, focos de cazas, resplandor de los bombardeos y de las llamas—, la cegadora blancura de la nieve y la magia luminosa del río —de un río legendario que conserva indeleble la memoria de los ahogados que arrastra o de los fusilados que se amontonan en sus orillas esperando el camión de la basura (“El río jamás quiso asumir la responsabilidad de aceptarlos como ahogados. Los ahogados no sangran, en el agua se muere sin la violencia de las heridas. Los ahogados sacian la sed de su muerte como los peces la carencia que los extingue en la orilla seca. Al ahogado se lo lleva el río, al muerto que mataron en su orilla, lo rechaza”)— y la tierra como un espacio asfixiante, como si los seres que la habitan hubieran sido víctimas de la inmisericorde absorción de una campana neumática que no sólo silenciara sus pasos, sino que hiciera el vacío sobre su aliento e incluso sobre su naturaleza humana. El narrador se sirve de un cromatismo austero y enérgico, derivado de las técnicas del cine expresionista alemán, que dota a las descripciones de una economía verbal propia de la lírica, y cuya enorme fuerza plástica tal vez no encuentre antecedentes tan afortunados más que en algunos pasajes de la senderiana *El rey y la reina*.

Sobre todas esas voces y aullidos irrumpe desde el comienzo de la novela la voz del Diablo, personaje que parece también extraído de films como *Der Golem* de Wegener. El Diablo encarna el subconsciente maldito de la ciudad, proclama su omnisciencia nocturna y vaticina nuevas desgracias para sus moradores. Aunque reaparezca en los últimos capítulos reducido a un ser como los demás de Ordial, con los mismos miedos y compulsiones, desbordado por una violencia y un “emputecido” que no puede digerir y que le obligar a regresar al infierno.

Este “fantasma del invierno” asume la función suplementaria de comentarista del mundo narrado, como la asumen también el Locutor —quien ha creado una emisora de radio que emite de forma clandestina en la noche de Ordial, y desde la que consigue entrevistar al Diablo— y el boticario Voldián Peña,

adicto al alcohol y a la grifa, que anota y reflexiona en sus *Cuadernos* sobre cuanto sucede en la ciudad, complementando así, desde una perspectiva sintética intuitiva y lírica, lo que se comenta o se susurra en la comisaría, en la tertulia del Medolio o en los burdeles de los barrios. Dentro de la colectividad expósita del Desamparo poseen relieve propio Pino y Somo, a través de cuyos ojos y diálogos se revela el miserable inframundo del orfanato.

Peña transita vacilante una y otra vez por las noches nevadas de la noche de Ordial y el mismo desvarío guiará los comportamientos del resto de los personajes: el Comisario Alicio Moro, perspicaz y taciturno, con la tragedia a cuestas de un hijo desaparecido; el escurridizo Benicio el Cojo y la casquivana Dorela la Viva, el tándem de carteristas Celeridades y Maturino, un enloquecido piloto de la Legión Cóndor Rodolfo Klüber, ahíto de alcohol y cosido de metralla, que sobrevuela con su viejo y ensordecedor Junker el negro cielo de la ciudad... Las ramificaciones argumentales relacionan a estos personajes entre sí y de modo accidental con otros personajes de trazado todavía más desleído: guardias civiles, policías, maquis disfrazados de mendigos, celadores... Su antiépica estatura se funde armónicamente con el medio en que viven.

Son títeres gesticulantes y esperpénticos que parecen arrancados de una visión o surgidos del mundo de los sueños —la hija que se aparece a Dorela la Viva con una aguja de hacer punto atravesándole las sienes, el ebrio Klüber pilotando en la noche de Ordial, el asustadizo perturbado Oridio Cuenllas, siempre en vela tras las rejas de su celda, pinchándose y mostrando su cuerpo lleno de costurones...—. El humor, que nunca falta en las novelas de Luis Mateo Díez, cobra en ésta los registros más negros a la hora de presentar a estos seres caricaturescos y las situaciones tragicómicas que protagonizan.

Los nombres —Marsilio, Cinabrio, Brocardo, Egerio, La Nibelunga...— la topografía y los establecimientos que visitan —la tertulia del Medolio, Corea, Ladrera, Regiones Devastadas, el Fielato, la Comisión Depuradora, el café Postrimerías, el Lóbrego, la iglesia de las Efemérides...— contribuyen a proyectar ese efecto extrañador sobre este conjunto de seres insomnes o sonambúlicos, que arrastran de forma extraviada sus obsesivas vigiliadas por la ciudad baldía, compartiendo “los espíritus de su quimera y lo seres oscuros de su imaginación” (51-52). Las mayúsculas rebajan la naturaleza humana de los representantes de la Victoria a la de meros figurantes genéricos que se han enseñoreado de la ciudad: Vigilantes de Arbitrios, Caballeros Mutilados Consiliarios de Acción Católica, el Gobernador, el Celador o el Inspector. Pero ese acartonamiento actancial se extiende a todo el conjunto de los seres de Ordial para convertirlo en una galería de abstracciones kafkianas: también a los otros, los Proscritos, los Escondidos y, en general, todos los vivos y desaparecidos, medios seres deshechos por la guerra o niños del Desamparo que saben hacer el muerto con tanta destreza como si estuvieran realmente muer-

tos.

“La memoria de la sangre violenta es la más irracional”, se lee en la página 185. Y es que hasta los lobos poseen más humanidad que los habitantes de Ordial. Los niños del Desamparo, pelados y con la cabeza llena de piojos, chillan por la noche como los bichos que no tienen madre y a los huidos, mendigos o guerrilleros del maquis se les alude como a otras alimañas (“perros sin amo, bestias proscritas”), que perecen en el invierno o son objeto de “batidas nocturnas”. Cadáveres de hombres y de animales yacen revueltos después de barbarie. La violencia humana contrasta con la franciscana mansedumbre de algún lobo solitario, que se tiende amorosamente junto al cuerpo de la anciana doña Rima (40), en tanto que la hambruna obliga a los humanos a practicar la “antropofagia” con los animales domésticos más queridos.

*Fantasmas del invierno* no proporciona excesivas noticias sobre el tiempo real en el que se inscribe, pero sí las suficientes para situarla en el invierno de 1947 —en que el Ordial recibe la visita del Caudillo—, una distancia temporal desde la que se hace imposible olvidar los sangrientos sucesos que sucedieron en 1937 y en el año siguiente en Ordial, en un invierno de similar rigor y sobre un manto de nieve semejante. “Diez años ya debiera ser tiempo suficiente para no tener que recordarlo”, anota Voldián en sus *Cuadernos*. Pero importa más el tiempo interiorizado que remueve la desasosegante memoria de aquellos dolorosos días de y que funde los hechos bélicos con su no menos luctuosa continuidad diez años después. Se trata de un tiempo lento, que se remansa y se expande a modo de sentimiento profundo e intersubjetivo compartido por los habitantes de Ordial, que les mantiene en vela y que amenaza con condenarlos a no terminar nunca de vivirlo.

Pese a su innegable interés y a estar trabajada con gran habilidad, la fábula de *Fantasmas del invierno* es un mero soporte de este sostenido clímax meditativo —sólo añade más tragedia y más resignación a la colectiva: la misteriosa muerte del niño expósito Melindro en el dormitorio del Desamparo irá relacionando progresivamente a la mayoría de los personajes en la búsqueda del asesino, un caso de novela negra con un bien dosificado suspense *in crescendo* en los últimos capítulos de la novela—. El mayor logro de Luis Mateo Díez en esta nueva entrega es el haber logrado una recreación de ese “turbio duermevela” intrahistórico, el haber ahondado en esa dolorosa vivencia de la temporalidad y hurgado en la herida colectiva. La división de los cien capítulos de las tres partes de la novela en breves fragmentos y el afortunado manejo del de la prolepsis y de la analepsis con que dichos fragmentos se intercalan ha creado una visión calidoscópica en la que el mundo narrado se sucede sin solución de continuidad de principio a fin de la historia narrada.

*Fantasmas del invierno* es una novela coral, en las que las voces de los muertos y de los vivos adquieren la amplificación mítica de las leyendas,

romances y consejas de la tradición popular, del boca a boca amplificador y deformador en el que tiene cabida la magia y los ensalmos; donde los motores de un Junker se confunden con el estruendo de la aparición mefistofélica o donde, como en el capítulo cuarenta y cinco, este gran filandón que es en el fondo esta novela avanza conducido por la confusión de las tres prendas del cuento popular.

Recursos habituales de este soberbio fundido coral son las asociaciones y variaciones de ideas que funden las junturas de los fragmentos y de los capítulos, como también el tono meditativo lírico que los recorre, quizá el único modo de de apresar esa memoria evanescente de Oriol y transformarla en intemporal. La voz narrativa no solo toma distancias frente a la tragedia colectiva con las útiles mediaciones del Diablo, del Locutor y de los *Cuadernos*: el lirismo queda equilibrado por un registro oracular, amasado de sentencias y premoniciones enigmáticas, de frases perdidas flotando o se bifurcan en ramificaciones ambiguas que garantizan el distanciamiento y constituyen un eficaz disolvente ante cualquier tentación de patetismo.

## NOTAS

1 El lector debe ser consciente de los riesgos de trabajos de síntesis como el presente, cuyas propuestas informativas y, sobre todo, de selección y valoración, deben limitarse a afrontar la consideración de un mínimo tracto de la larga vida de una novela. La cual, pese a moverse con dificultad en una bien conocida tela de araña cuyos hilos tejen editores, críticos y lectores, posee una andadura propia e independiente más allá de cualquier filtro comprensivo. No hace falta ser un cortazariano de pro para pronosticar que esa novela, por muy modestas o anodinas que sean sus hechuras artísticas, casi siempre ha de terminar eligiendo a su lector. Porque, como escribiera Julien Green, “la vida de los libros tiene unos derroteros imprevisibles y se transforma con los años. Se equivocaría quien dijera que envejecen: se convierten en otros”.