

PANORAMA DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL 2006

Ana Rodríguez Fischer
Universidad de Barcelona

A primera vista, y mirado en su conjunto, el panorama narrativo del año 2006 no parece diferir demasiado del que ofrecían los años recientes. Sin embargo, hay un par de notas que lo distinguen. La una levemente, pues cabe hablar de una ligera superioridad en cuanto al número de buenas y hasta excelentes novelas aparecidas en estos doce meses (nota que tiene su contrapunto sombrío en el millón de lectores o compradores alcanzados por una obra que no puede considerarse desde los parámetros literarios que guían nuestra lectura). La segunda nota es más relevante: el 2006 se abría con la irrupción de un nuevo escritor que entraba con pie firme y resuelto en la nómina de nuestros novelistas contemporáneos, cada vez más difícil de abarcar o estudiar desde la tradicional modalidad de las generaciones, los grupos, las escuelas o las tendencias. Hablo de Eduardo Lago y *Lláname Brooklyn*, con la que este autor novel obtenía el Premio Nadal 2006 y también el Premio Ciudad de Barcelona 2006 en la categoría de Literatura Castellana.

Además de la aparición de un escritor con un mundo propio –según el marbete y el sentido que a la expresión le dio Ferrater Mora en su ensayo *El escritor y su mundo*–, lo esperanzador del hecho radica también en las peculiaridades de una obra que, si bien anclada en lo más fecundo de nuestra tradición narrativa –Cervantes–, igualmente transita por otras sendas poco frecuentadas en nuestros pagos aunque no insólitas, como se nos dice en la contraportada, pues aquí habrá ocasión de tratar de otros títulos que comparten cierto aire de familia con la novela de Eduardo Lago.

Literatura desde la literatura, novela de novelas... y homenajes. Porque, aparte de las muchísimas historias que encierra, *Lláname Brooklyn* contiene también la historia de una novela: la que se ve obligado a completar Néstor Oliver-

Chapman, un periodista del *New York Post*, a quien su amigo Gal Ackerman había confiado una serie de cuadernos y manuscritos, con el encargo tácito de que terminara su novela *Brooklyn*, tarea en la que el joven Ness emplea dos años –“dos años de obediencia a una voz que no cesaba”–, y tarea de la que también se incluyen referencias en el libro que el lector acaba por tener en sus manos, abriendo así sus páginas al campo de la metaficción, en apuntes normalmente breves y a menudo articulados como confidencia y coloquio: “¿Voy bien, verdad Gal? Los diálogos sin entrecomillar, entrelazados con la acción, como a ti te gustaba. Y ahora voy a hacer algo que también he aprendido de ti: intercalar fragmentos de mi diario”. Por esa vía, sabremos de los materiales que entran en la escritura de la novela –cartas, informes detectivescos, diarios, blocs de notas, recortes de prensa, relatos sueltos–, de las voces (y fuentes de información) que completan determinadas lagunas de la historia, del modo de tramarla, de las dudas y vacilaciones del segundo autor, de los enigmas que envuelven la escritura.

Llámame Brooklyn comienza justamente por el final: con la escena en la que Ness, a modo de ofrenda, deposita el manuscrito terminado en la hornacina construida junto al sepulcro donde yacen los restos de Ackerman, en el cementerio de Fenners Point. Y no es casual que esta escena –aparte de anunciar la radical subversión del tradicional orden del discurso narrativo que le aguarda al lector de estas páginas– sea el marco inaugural de una novela cuyas innumerables y heterogéneas historias llevan como sello común la alianza amor-muerte (y en algunos casos amistad, como la nacida entre Ness y Gal).

Respecto a la filiación cervantina de la novela de Eduardo Lago, no tenemos aquí el truco del manuscrito hallado pero sí el manuscrito legado, la presencia de dos autores, la polifonía o pluralidad de voces narrativas que se suceden y alternan (e incluso disputan entre sí a la hora de fijar matices y detalles), la inserción dentro de una historia-marco de muy diversas historias que responden a otras tantas modalidades narrativas, el empleo del humor, la ironía y la sátira (esta última aplicada a nosotros, los críticos literarios y tótems universitarios: Harry Blum, por ejemplo), el juego especular entre realidad y ficción, la exaltación del amor –loco o *fou*– como sentimiento fronterizo (que en *El Quijote* lleva a la acción y aquí, romántica y rilkeanamente, a la creación), e incluso la vida y andanzas de un héroe, puesto que *Llámame Brooklyn* es, en parte, una novela de protagonista, y éste, Gal Ackerman, un anti-héroe de nuestro tiempo (Lermontov es otro de los escritores homenajeados en estas páginas) que, si no sale por los caminos, sí viaja y (joyceanamente) deambula por los barrios y las calles de Brooklyn, entre sus gentes.

Ackerman escribe su novela con el secreto anhelo de que algún día *Brooklyn* tenga como lectora y destinataria a Nadia Orlov, una joven estudiante de violín, con quien Gal había mantenido una apasionada y tormentosa relación. En este sentido, la novela quiere ser una carta de amor en la que Ackerman declara quién

es, relatando su linaje y autorretratándose en su circunstancia. Y así, una parte de la novela se remonta hasta la Guerra Civil española, en la que el padre legal (que no el biológico) de Gal, Ben, participó como miembro de la Brigada Lincoln, veta narrativa que agavilla un haz de historias de amor y muerte protagonizadas por personajes tan singulares como la miliciana Teresa Quintana (la madre real de Gal); el brigadista italiano miembro del Batallón de la Muerte, Umberto Pietri (el padre); el escritor británico Ralph Bates, y tantos otros. Por esa línea, la novela se remonta también hasta el Brooklyn de principios del siglo XX, que tuvo su cronista y fabulador en el abuelo paterno de Gal, un viejo anarquista colaborador del *Brooklyn Daily* y activo miembro de la Cofradía de los Incoherentes, en la que Eduardo Lago incluye también a su admirado escritor Felipe Alfau. Y por supuesto, esta otra veta es tan tentacular y plural como la anterior, pues de nuevo aparecen más y más personajes peculiares, portando cada uno su pequeña historia a cuestas.

La circunstancia del Ackerman que se encierra a escribir *Brooklyn* tiene como epicentro el “Oakland”, un bar regentado por un emigrante gallego, donde recalca la más variopinta y heterogénea fauna de desterrados y derrotados, un retablo entre el *underground* y el malditismo, con toques portuarios y canallescos, y un retablo repleto de figuras cuyos pasos y andanzas desparraman las líneas narrativas de *Llámame Brooklyn* por innumerables y sorprendentes sendas, todas ellas de elevado interés y profundo sentido humano.

En la estela de la fragmentación y la ruptura respecto del canon decimonónico que caracteriza la narrativa vanguardista del XX, *Llámame Brooklyn* es una novela llena de homenajes directos o indirectos a determinados escritores y/o referentes literarios: ahí están las escenas protagonizadas por Felipe Alfau (cuya conferencia en el Hotel Chelsea –otro espacio emblemático– puede tomarse como una poética de la narración) y Thomas Pynchon (hilarante farsa que cuestiona el vedetismo exhibicionista de tanto escritor contemporáneo), y los múltiples relatos o historias que deben leerse en clave litearia pues son textos deliberadamente escritos *a la manière de...* Lewis Carroll o Truman Capote, por poner dos ejemplos extremos.

Queda un último elemento por destacar, no en vano aparece en el título de la novela: Brooklyn. Porque este distrito neoyorkino es mucho más que un espacio real: el de los descubrimientos infantiles de Gal de la mano de su abuelo o el del romance con Nadia. Brooklyn es otro personaje más de la novela que, como el resto de ellos, cada uno abriéndose a otras vidas, nos conduce asimismo a nuevos escenarios: el Hotel Chelsea, Coney Island, los Muelles o el Astillero, el gimnasio Luna Bowl u otros muchos bares del barrio. Brooklyn es además un personaje muy poderoso, que propicia lo que esta novela tiene también homenajes al cine, a la pintura (espléndido es el relato “Kaddish”, en torno al suicidio de Mark Rothko) y al jazz, tan en consonancia con el sincretismo artístico de las vanguar-

días. Y naturalmente, y en perfecta coherencia con la estirpe literaria de que procede, *Llámame Brooklyn* es una soberbia novela de lenguaje(s).

Otra grata sorpresa del 2006 fue *El pintor de batallas*, de ARTURO PÉREZ-REVERTE, de la que no puedo decir, como acostumbra a hacerse con otras novelas del autor, que leí de un tirón porque me fue imposible hacerlo. Y lo escribo a título de elogio, pese a que tal imposibilidad a veces pueda interpretarse en sentido contrario. No es éste el caso. Ciertamente estamos ante *otro* Pérez-Reverte distinto del que conocimos en la serie del Capitán Alatriste o en los primeros libros del autor. *El pintor de batallas* es una novela de construcción muy distinta, que abre en las primeras páginas una intriga no precisamente menor ni mucho menos gratuita o aleatoria (pero de ella no nos interesa tanto la resolución o el desenlace cuanto *su* porqué: las razones o motivos por los que un hombre, tras años de errar e indagar de un lado a otro, recorre media Europa y llega a un recóndito lugar donde se encuentra el hombre al que quiere conocer antes de matarlo), contiene interesantes y sugestivas reflexiones sobre la creación artística (a propósito de un enorme mural de tema bélico que está pintando un antiguo fotógrafo que en su calidad de reportero gráfico ha cubierto las más cruentas guerras del último tercio del siglo XX), plantea una serie de conflictos e interrogantes de carácter ético y moral de gran calado, y además ofrece esta novela una demolidora crítica del hombre y la sociedad actual.

Espero que esta sucinta descripción aclare por qué no he podido leer de un tirón *El pintor de batallas*. Y es que una y otra vez su autor me obligaba a detener la lectura en algún punto, bien para volver sobre alguna escena (especialmente aquellas en las que se describe algún segmento del mural en marcha para así, al ir releendo, poder representarse mejor la escena y sus detalles y matices), bien para sentir y meditar. Sin duda, los contenidos de la novela marcaron ese ritmo lento de mi lectura, favorecido o propiciado también por la propia estructura narrativa de *El pintor de batallas*, construida al modo de un *collage*, a cuya superficie afloran los recuerdos del pasado de Andrés Faulques cuando era fotógrafo de guerra y vivía su historia de amor con Olvido Ferrara (deslumbrante personaje, esta mujer) y el momento presente, desdoblado en las horas solitarias del creador y aquellos otros ratos en que Faulques recibe las visitas de Ivo Markovic y debe responder ante él de las trágicas consecuencias que una de sus más aclamadas (y premiadas y remuneradas) fotos tuvo para este excombatiente croata y su familia durante la guerra de los Balcanes.

Encerrado en la torre vigía de un pequeño pueblo costero, Andrés Faulques —el hombre que “como un francotirador paciente”, había pasado muchas horas de su vida al acecho tratando de hallar “el punto desde el que podía advertirse, o al menos intuirse, la maraña de líneas rectas y curvas, la trama ajedrezada sobre la que se articulaban los resortes de la vida y la muerte, el caos y sus formas, la guerra como estructura, como esqueleto descarnado, evidente, de la gigantesca pa-

radoja cósmica”—pinta allí ese enorme mural-síntesis, buscando dar con la perspectiva que nunca pudo captar con la lente de su cámara —buscando una *gestalt*, como le precisa Olvido—, desde la cual poder explicar “el secreto de aquella urdimbre complicadísima que restituía la vida a lo que realmente era: una azarosa excursión hacia la muerte y la nada”. Lo hace tras haber estudiado veintiséis siglos de iconografía bélica, tras haber disparado miles de fotografías, y llevando en la resaca de la memoria propia todas las variantes imaginables de aquella geometría del caos. Y sí quiero subrayar que Pérez-Reverte utiliza en su punto justo todo ese material tan delicado y tan fácilmente maleable, si se pretenden ciertos efectos o las habituales decantaciones *melo*.

La crisis personal de Faulques le lleva a reflexionar sobre la grandeza y la miseria de la fotografía como arte, a menudo retrotrayéndose a cuando discutía de todo esto con la aguda y perspicaz Olvido —que sólo fotografiaba objetos, jamás personas—; sobre las relaciones entre pintura y fotografía (en torno al asunto de la objetividad, la verdad o la veracidad, las ventajas y desventajas de una y otra o de si la pintura le recuerda a la fotografía lo que ésta es capaz de sugerir pero no de lograr); sobre el papel o la función que el reportaje bélico cumple en esta “sociedad del espectáculo” donde, de tanto manipular y abusar de las imágenes éstas se han desgastado y banalizado; donde “se prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser”; donde las fotos, perdido su valor testimonial y crítico, forman parte de la escenografía que nos rodea y “cada cual puede elegir cómodamente la parcela de horror con la que decorar su vida conmoviéndose”; y donde sigue teniendo plena vigencia el viejo anuncio de la Kodak: “Usted aprieta el botón, nosotros ponemos el resto”. Es decir —habla Olvido—, “donde el horror se vende como arte, donde el arte nace ya con la pretesión de ser fotografiado, donde convivir con las imágenes del sufrimiento no tiene relación con la conciencia ni con la compasión, las fotos de guerra no sirven para nada. El mundo hace el resto: se las apropia apenas suena el obturador de la cámara. Clip, alehop, gracias, ciao”.

En tal situación, la súbita reaparición de Ivo Markovic, y el asedio al que el ex-soldado que había prestado rostro a la derrota somete al pintor de batallas, abre las páginas de la novela a otra serie de interrogantes y reflexiones igual de incisivas y pertinentes: ¿Llega uno a endurecerse lo suficiente?, cuanto pasa ante el objetivo, ¿le es indiferente al testigo?, ¿en qué pensaba Faulques mientras tomaba foco, calculaba la luz y todo lo demás?, ¿cuándo dejó de dolerle lo que veía?, ¿y qué hay de su responsabilidad?... *El pintor de batallas* es una novela repleta de preguntas. Como Faulques, también el lector va hallando algunas respuestas que (y voy a parafrasear uno de los diálogos entre ambos hombres), al modo de analgésicos temporales —la lucidez, el orgullo, la cultura, la risa— dan para ir tirando y, bien administrados, sirven hasta el final. “Porque todos formamos parte del monstruo que nos dispone sobre el tablero”.

Otra novela del 2006 que difícilmente se olvidará y que ha gozado de una muy favorable acogida crítica es *El abrecartas*, de VICENTE MOLINA FOIX, reconocida con el Premio Salambó, cuyo jurado –formado exclusivamente por escritores– la definió como “un placer literario construido bajo la forma epistolar, algo poco habitual hoy”.

Sí, el formato epistolar reinó en la narrativa del XVIII y XIX, pero nunca desapareció del todo, dado el poderoso efecto que tiene una carta introducida en medio de una narración, debido a la impronta de “verdad” (y no sólo verosimilitud) que de inmediato produce en el lector (toda carta funciona como documento y testimonio) y debido también al hecho de que permite la presencia directa del personaje que la firma, que aparece ante el lector sin la mediación del narrador y caracterizado, en primera instancia, a partir del lenguaje.

Se entiende así lo que *El abrecartas* comparte con las anteriores novelas aquí comentadas en lo que se refiere a propuestas narrativas de riesgo, que surgen de un inequívoco designio literario. Toda la novela de Molina Foix se organiza a partir de un conjunto de cartas que se escriben entre sí distintos personajes desde 1926 (la primera) hasta 1999, cubriendo por consiguiente casi un siglo de historia nacional –con lo que ello implica de referencias culturales, políticas y vitales muy amplias y diversas, dado que los personajes pertenecen a tres generaciones distintas, y a sectores sociales y geográficos del mapa español muy contrastados–, cuyos hitos y rasgos más destacados se van jalando al hilo del vivir. Nadie viene a aclararnos nada, salvo el buen hacer del autor, que logra que los datos de la Historia se integren con perfecta naturalidad en el vivir de los personajes, recreando así un presente que, con el curso del tiempo y la sucesión de las figuras (cuyos caminos en ocasiones se entrecruzan), va conformando un retablo colectivo rico en sugerencias, ya que son muy distintos los personajes que componen este extenso coloquio del vivir.

La primera carta la firma un muchacho de Fuente Vaqueros que, al ver en los periódicos una foto de García Lorca, se atreve a escribirle a quien había sido su compañero de escuela y comentarle los pasajes de “Mi Pueblo” incluidos en *Impresiones y paisajes*. Luego el chico irá a Madrid, se hará actor, entrará a formar parte de “La Barraca”, y de ahí la novela se abre a los años de la II República y de la Guerra Civil, apareciendo personajes reales como Vicente Aleixandre (uno de los corresponsales de *El abrecartas*), Miguel Hernández, Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors y otros más. Justamente uno de los logros de esta novela es el feliz entreverado de realidad y ficción al servicio de una impresión de verdad vivida, algo que Molina Foix consigue gracias a la excelente impostación de esas voces tan plurales (e incluso artificiosas en tanto que convención literaria) pero que suenan tan naturales y auténticas. El contrapunto entre todas ellas es lo que proporciona al lector la impresión de retablo colectivo, pues no sólo se combinan personajes reales de cierta proyección pública con otras criaturas anónimas, sino

también distintos tipos sociales, seres de edades muy distintas y por supuesto personajes que se alinean en bandas ideológicas enfrentadas. Si de un lado tenemos a un intelectual republicano preso en el penal de Ocaña y casado con una actriz del grupo de Alberti y M^a Teresa León, también aparecen otros pertenecientes al exótico cortejo amoroso de D'Ors (excelentes pasajes los que evocan aquellas peculiares veladas y sus ritos erótico-poéticos) o un universitario gallego que se ofrece a hacer de delator, Ramiro Fonseca, personaje ficticio aunque cortado según el patrón que ofrece aquel turbio tramo de la vida de Camilo José Cela. Declaró Molina Foix que en su novela la carta real de Cela aparece glosada, y que para el resto de las cartas de Fonseca se documentó en un libro de Roberto Mesa que reproduce informes anónimos de la Brigada Social del franquismo (lo cual le permite jugar con otro rasgo de la escritura vanguardista: los juegos tipográficos, las tachaduras de las cartas censuradas, las anotaciones al margen de censores o informantes, etc.).

El abrecartas es otra de esas novelas en las que la historia se hace lenguaje, con un espléndido contrapunto entre las voces oficialistas y las progresistas o disidentes, pues en el correr histórico, asistimos a los episodios protagonizados por personajes pertenecientes a la “novísima” generación del autor, criaturas que en Londres o en París huían de la grisalla del Régimen y hablaban, claro está, con otro lenguaje porque vivían y deseaban otra realidad, y porque su educación estética y sentimental era ya muy otra cosa.

Declaró Molina Foix que el chispazo o la idea para escribir una novela de estas características surgió de un viaje a Suiza para el que hubo de preparar una conferencia sobre la emigración española a aquel país, compromiso que decidió saldar contando la historia de dos emigrantes a través de sus cartas: un joven que huía de la represión en la universidad y un hombre que iba allí a trabajar como otros miles lo hicieron. Se dio cuenta entonces de que el formato epistolar —y la ausencia de un narrador— le permitía hablar más abiertamente de pasiones y de historia, mayúscula y minúscula. En *El abrecartas*, por consiguiente, el reto consistía en tejer un tapiz con mimbres plurales y hasta contrarios que resultase armónico y creíble. Y que, sin proponérselo el autor en primera instancia, ofreciese una visión de la Historia y del vivir intrahistórico en la España del siglo XX.

Otra novela que narrativamente entronca con las anteriores y que asimismo recorre una parte de nuestra historia reciente es *Los libros arden mal*, de MANUEL RIVAS, donde el escritor gallego crea un cronotopo literario que, en su núcleo primordial, se corresponde con el tiempo y el espacio reales de La Coruña entre 1936 y 1963. La novela arranca de un hecho real que, aparte de funcionar como motivo estructural de este denso relato fluvial en el que un suceso va arrastrando otros en aluvión, aglutina y agavilla *per se* todo cuanto nutre los dos grandes polos en torno a los que gira la novela. El hecho histórico es el auto de fe celebrado en la dársena de La Coruña el 19 de agosto de 1936, a partir del registro, incautación y

decomiso de los fondos de las bibliotecas de centros culturales republicanos como el ateneo libertario El Resplandor o la librería La Fe, o bien de bibliotecas privadas, entre las que destaca la de Santiago Casares Quiroga. Aquella “quemá” es el hecho germinal de esta novela porque en él convergen, de un lado, el grupo representativo del nuevo orden surgido tras el golpe militar del 18 de julio, y, de otro, el de los vencidos; además, naturalmente, del elemento que lo sustenta todo en esta novela: el escenario urbano –Coruña– y, en especial, el muelle de Occidente, presidido por el legendario faro de Hércules, donde transcurren algunas escenas anteriores al suceso y muchas de las que vendrán después.

En *Los libros arden mal*, Manuel Rivas construye una novela en la que la propia voz narrativa –una voz que es una polifonía de voces– protagoniza la trama y al mismo tiempo es el lugar en que aquellos hechos suceden; la voz es la de alguien que cuenta su vida pero “esa vida es una mutación del espacio, una especie de hogar nómada. Un lugar que es un ser vivo. Que permanece igual, pero que cambia cada día”. Lo aquí entrecomillado corresponde al proyecto de novela del joven periodista Tito Balboa, el meritorio del vespertino *Expresso*, que planea confiarle la voz narrativa de la obra al faro de Hércules y escribir “una novela en la que el faro contará las cosas que ha visto”, incluida la historia oculta de la ciudad: “las cicatrices de la historia en el territorio, en los cuerpos y en las palabras”. Pero, temeroso de que una novela tal acabase enterrada en aquel “culo del mundo”, Balboa abandona su proyecto y se entrega de lleno al periodismo. Será Manuel Rivas quien escriba tal novela, dado que a *Los libros arden mal* le viene como anillo al dedo la referencia metanarrativa citada, con el añadido, eso sí, de que la voz recoge también las conversiones o los soliloquios de la multitud de personajes que atraviesan estas páginas, variando y enriqueciendo notablemente sus registros.

El primer grupo de los personajes citados está compuesto por tres jóvenes que con el tiempo se convertirán en el juez Ricardo Samos, el comandante y censor Dez y Ren, encargado durante la guerra de realizar los trabajos más sucios y después empleando similares métodos en las comisarías policiales. La rudeza de éste encarna un fascismo feo y basto que repele a Samos, joven intelectual joseantoniano, deslumbrado en 1940 –tras un viaje a Milán y Berlín–, por “la sincronía de cuerpos y de armas”, por la estética de cierto futurismo atlético allí observada. Dez, por su parte, es el más exquisito de todos, antiguo miembro de la corte poética del fundador de Falange, e impenitente reivindicador de la cultura.

El círculo republicano es más vasto, social, intelectual e ideológicamente hablando. Junto a las figuras históricas ausentes ya al poco de iniciarse el relato (por haber sido ejecutadas o por haber huido o partido al exilio), entre las que destacan el ministro republicano Santiago Casares Quiroga, Ánxel Casas, alcalde de Santiago en el 36 y editor de *Nós*, donde Lorca publicó sus *Seis poemas galegos* (y que en el sarcasmo de la Historia volverían a aparecer unidos en su destino

trágico, asesinados ambos la misma madrugada: el editor en una cuneta de las afueras de Santiago y el poeta en el barranco de Víznar) o Luis Seoane, están un amplio círculo de personajes que representan la avanzadilla política e intelectual de la República: Arturo da Silva, boxeador y poeta a lo Arthur Cravan; el sastre artista Huici; Luis Terranova, magnífico cantante de extraordinario don; Vicente Curtis, discípulo de Silva; el pintor Sada o los hermanos Vidal, Chelo (pintora a lo Maruja Mallo) y Leica (fotógrafo).

Con las múltiples historias de estos personajes protagónicos, que en algunos casos se entrecruzan con las del grupo anterior (así Chelo Vidal y Ricardo Samos o Terranova y Dez), Manuel Rivas construye un espléndido mural de la vida en la ciudad entre 1936 y 1963, atendiendo a todas esas vidas paralelas pero también a la historia oficial y a la intrahistoria cotidiana. Una historia proteica, mágica, trágica y tierna (espléndido es el pasaje que versa sobre Marconi y crónica que el meritorio Balboa redacta con los mimbres de aquella vida), a ratos cómica (así ciertos sucesos oficiales) dolorosa y luminosa a la vez, y nunca maniquea, dado que va pasando el tiempo y los vástagos crecen con energías renovadas, a veces a espaldas del pasado familiar.

Es imposible dar cuenta aquí de todo lo que encierra *Los libros arden mal*, pero sí quiero destacar un rasgo relevante de la novela: la multitud de cuadros y escenas que se yuxtaponen como fragmentos autónomos (así, por ejemplo, las hermosas estampas de las costureras, las lavanderas o las cerilleras) no quedan fijadas e inertes porque, al cabo, de ellas emerge un personaje individualizado (no un tipo) vinculado a algún otro. Todas estas instantáneas al minuto, como las que capta el fotógrafo callejero, constituyen núcleos dinámicos al servicio de al menos dos intrigas principales que en su desarrollo tejen una extensa red a la que se prenden otras vidas: desde la última hija viva de Rosalía de Castro al incesante desfile de criaturas sencillas pero con nombre propio y con su particular historia.

La excelente calidad literaria de estas páginas, los variados registros expresivos (que incluyen el relato popular, la leyenda, el informe, la crónica oral, la prosa lírica, la noticia periodística, el poema, la narración detectivesca y algunos más), el suceso inicial y otros pequeños episodios relacionados con las palabras, convierten *Los libros arden mal* en un espléndido tributo a la literatura, con su parte de ofrenda y de homenaje.

Y es que el 2006 –año oficial de la Recuperación de la Memoria Histórica, recuérdese– ha sido pródigo en este tipo de ejercicios, con un buen número de novelas que enfocan y reconstruyen una parcela de nuestro pasado.

En *Nuestra epopeya*, MANUEL LONGARES se centra en un grupo de personajes de la Castilla rural que en los años sesenta emigran a la ciudad y elabora un complicado tapiz de vidas e historias que dan cuenta del drástico cambio vivido por ese sector de la sociedad española. Si consideramos que desde *La novela del corsé* (1979) y *Soldaditos de Pavia* (1984) a la reciente *Romanticismo*

(2000), Manuel Longares se caracterizó por hacer de la novela una especie de laboratorio lingüístico, entenderemos que también *Nuestra epopeya* destaca no tanto por su materia (las múltiples historias y personajes que pueblan estas páginas son los habituales y conocidos de aquellas otras novelas o películas que retrataban, bien desde el presente del acontecer o bien desde una posterior evocación, esa franja de la realidad española) cuanto por el modo de expresarla: un vasto *collage* de episodios y escenas que se construyen a partir de una polifonía que, si inicialmente apegada a un registro valle-inclanesco, va poco a poco modulando otros varios registros, mezclando lo popular y lo culto e incorporando todo tipo de modismos, decires, coplas, estribillos y clisés. Si en *Romanticismo* Longares enfocaba a los madrileños del barrio de Salamanca durante la transición del franquismo a la democracia, en *Nuestra epopeya* enfoca el contrapunto sociológico de la alta burguesía –los campesinos emigrados a la ciudad y las capas urbanas medias y bajas– durante el largo invierno de la dictadura.

También EDUARDO MENDOZA en *Mauricio o las elecciones primarias* ha optado por hacer de la novela un ejercicio de evocación y revisión (entre pintoresco y crítico) de una franja de nuestro pasado: la de la Barcelona que se prepara para el cambio postfranquista y vive el fervor de las primeras elecciones democráticas, rindiendo con ella Mendoza su homenaje más directo y declarado a su admirado Pío Baroja, aun sin abandonar del todo el tono de su anterior “comedia ligera”. Entre un prólogo y un epílogo, Mendoza encierra un único capítulo que, si de un lado atiende a la historia colectiva, también cuenta el proceso personal de Mauricio (un dentista en su treintena, un tanto apático y desnortado) y Clotilde (joven abogada que ha de buscar un sitio en el mundo profesional), obligados ellos también a hacer su “elección primaria” y así encarrilar su vida. A partir de la historia personal de ambos, y sus múltiples vaivenes, entran en la novela una variada fauna de personajes de la burguesía autóctona a la que ambos pertenecen así como otros pertenecientes a la periferia y los arrabales (geográficos y sociales) con los que Mauricio, comprometido con el proyecto político de los socialistas catalanes, entra en contacto. Todos a cual más extravagantes, en su conjunto dibujan un tapiz algo deflechado a ratos, con excesivos tiempos muertos (aunque tal vez el autor se propusiera hablar de la falta de sustancia, pero el lector se resiente), episodios no muy relevantes para el asunto central (un viaje a Israel que incluye una larga disertación sobre el pueblo judío, una escena lésbica sin mayores consecuencias) y, en algunos casos, excesivamente grotesco y rancio, e incluso levemente anacrónico, trasladando a la Barcelona de 1982 figuras y paisajes más propios de los primeros años setenta o finales de los sesenta.

Pero si el empeño era homenajear a Baroja, hasta parece congruente y necesario todo ese efluvio arrabalero y esa falta de dirección y la velocidad algo alocada en que por momentos cae *Mauricio o las elecciones primarias*, novela en la que Mendoza, pese a lo carnavalesco y la humorada, no renuncia sin embargo a

practicar una incisión moral en “el festival benéfico de la socialdemocracia”, aunque la crítica y la derrota proceda de seres que, como el Padre Morapio y la Porritos, no dejan de ser una imagen devaluada y cruel.

Tampoco podemos pasar por alto la publicación de *La higuera*, de RAMIRO PINILLA, galardonado este año con el Premio Nacional de Narrativa por su abrumadora y brillante trilogía *Verdes valles, colinas rojas*, donde parecía que el autor había recogido todo el abanico de vidas posibles que cabían en un lugar y un tiempo cuales lo son los del País Vasco desde finales del siglo XIX hasta la actualidad (con los prolegómenos y la historia mítica incluida). Y sin embargo no era así. Pese a las docenas y docenas de microrelatos apresados en esa gran saga narrativa, Ramiro Pinilla aún tenía nuevas historias que contar. En *La higuera* es la de Rogelio Cerón, un falangista que llega a Getxo para “hacer limpieza”: es decir, para liberar a la Nueva España de rojos y separatistas, asesinando, entre otros, a un maestro y a su hijo adolescente, ante la mirada de un niño que ve matar y enterrar impunemente a su padre y a su hermano.

Por su parte, IGNACIO VIDAL-FOLCH prosigue publicando un nuevo volumen de la trilogía iniciada en *Turistas del ideal* (2005), entregándonos ahora *Contramundo*, donde aborda, en la anterior clave de farsa y desplegando toda la hilarante mordacidad de que el autor es capaz, el tema de los nacionalismos que sacuden la España contemporánea y que se mueven entre la utopía y el delirio. Otro escritor barcelonés de esa misma generación –los que hoy rondan los cincuenta años–, MARCOS ORDÓÑEZ, se acoge a un espacio imaginario –Moiira– para reconstruir la vida cotidiana bajo un régimen dictatorial en su nueva novela *Detrás del hielo*, donde, si bien el espacio es una síntesis de las muchas y variadas geografías que padecieron regímenes totalitarios, el tiempo se ciñe a la década de los sesenta del pasado siglo, cuando tres jóvenes –Jan Bielski, Klara Li-boch y Oskar Klein– inician su camino hacia la madurez bajo el doble signo del activismo político resistencialista y las batallas de amor. Y en la Barcelona de finales de los cincuenta se enmarca *El sueño del caimán*, de ANTONIO SOLER, donde se reúnen un ex brigadista fugitivo de sí mismo, un comunista que pintaba carteles de cine, un burgués de izquierdas, una misteriosa mujer y un eterno exiliado, para preparar el asalto a un polvorín de Málaga. Aquella historia es evocada años después, cuando un recepcionista de hotel en Toronto cree reconocer en el nuevo huésped que acaba de llegar a Luis Bielsa, que le había traicionado casi cuarenta años antes. La narración discurre por el recuerdo de aquellas reuniones clandestinas, la cárcel y la represión, pero también recoge el rencor que había dormido agazapado y el deseo de venganza que se va activando para borrar la amargura del desengaño y la derrota.

Otro novelista de esta generación también nos ha entregado una novela de características similares a las que estoy comentando. En *El viento de la luna*, ANTONIO MUÑOZ MOLINA nos devuelve a Mágina, ese espacio de ficción que,

trasunto de la Úbeda natal del autor, enmarcaba su primera novela –*Beatus Ille*, 1986– y también *El jinete polaco* –Premio Planeta de 1991–, además de reflejarse en algún episodio de los reunidos en esa “novela de novelas” que es *Sefarad* (2001). Pero lo que entonces era fundamentalmente marco o escenario de la acción adquiere en *El viento de la luna* un relieve mucho más sobresaliente, porque Mágina retorna ahora como una entidad propia en su peculiar esencia de pequeña ciudad provinciana de la España de 1969, de la cual se nos dan tanto sus rasgos físicos y materiales –paseos, calles, cines– como su fisonomía social y humana –el contraste entre las clases– en una serie de cuadros intrahistóricos que dibujan los trabajos y los días, los ritos y las costumbres, y desde luego la tonalidad de los valores morales que rigen la existencia de sus gentes. De esa Mágina retorna además algún episodio pespunteado ya en aquella lejana novela de 1986, como el referido a los motivos del trágico final de Justo Solana, que se aclaran en este nuevo relato porque la memoria de la Guerra Civil seguía viva y presente en la Mágina de treinta años después.

Y hay otro importante retorno en *El viento de la luna*, relacionado con lo que esta novela tiene de (lo que los ingleses llaman) *faction* o autoficción, línea pulsada ya por Muñoz Molina en *Ardor guerrero* (1995). Si aquí el autor se movía entre la crónica y la ficción para relatar la experiencia del servicio militar, ahora es la adolescencia del autor lo que retorna.

El viento de la luna es una novela de formación en su formato más clásico, salvo quizá en la peculiaridad de que Muñoz Molina convierte las “salidas” del héroe adolescente en un encierro o reclusión fabuladora (cuyo clima me recuerda bastante al que el autor construyó en *Diario del Nautilus*). Pero salvo esta particularidad, en la novela hallamos el resto de los ingredientes característicos de un género que suele desenvolverse como un proceso de negación y ruptura resuelto en el hallazgo y la voluntariosa construcción de unas nuevas señas de identidad que en adelante marcarán la vida del joven (ya más adulto que adolescente) que acaba de abandonar la niñez. *El viento de la luna* narra esa crisis en sus distintas facetas. Están los cambios y las transformaciones físicas, la exploración del cuerpo y el descubrimiento de los placeres onanistas, junto con la pulsión erótica y sexual. Está el alejamiento del mundo familiar –un mundo amplio, donde conviven tres generaciones, como solía ser en el ámbito rural–, la marcada distancia hacia los adultos amparada en una vanidad precoz –“la arrogancia íntima de saber ya muchas cosas que ellos no saben”–, la desobediencia y la rebeldía ejercidas también contra otras instancias –el colegio, la religión–. Están los bruscos cambios de carácter y la aparición de una actitud hostil y enconada, además de otros sentimientos –¡la melancolía!–, y otros anhelos y deseos. Está la pérdida de la inocencia y el estado de gracia que le había durado toda la infancia y que enseguida sabe que ya no podrá recobrar jamás. Está la soledad voluntariamente abrazada y el pertinaz encierro en el cuarto propio, situado en la parte más alta de la casa y

desde donde se siente vivir como en un faro o en un observatorio astronómico: un cuarto convertido en madriguera y refugio donde cobijarse y donde soñar –al sesgo de la aventura espacial de aquel verano en que el 20 de julio la misión espacial del Apolo XI se posaba en el Mar de la Tranquilidad convirtiendo a su comandante Neil Armstrong en el primer hombre que pisaba la Luna–, pues en la novela están las fugas y las fabulaciones a que se entregaba aquel muchacho que entonces vive también por vez primera la experiencia de la extrañeza, experiencia central en ese proceso de metamorfosis y tal vez la más perturbadora de todas porque subraya el desamparo íntimo.

Es impecable la profunda exploración del cambio que vive el muchacho y el trazado de su nueva etapa vital, cobijado en el refugio quimérico de los libros (parcela donde también recorre un camino de rupturas, pasando de leer viajes inventados –es decir, novelas– a leer los viajes reales de los grandes aventureros y exploradores) y en la densa ensoñación aeronáutica. Pero de *El viento de la luna* lo que más me ha gustado es el rescate proustiano de esos personajes que rodean al muchacho y de unas formas de vida y hasta unos modos de estar en el mundo que iban a sufrir una veloz y drástica alteración tan sólo unos pocos años después. Es un rescate que tiene mucho de homenaje cordial, así como de elegía. Y no debe de ser casual que en uno de esos episodios de la novela se cite a Brueghel. Porque leyendo esas páginas a menudo he vuelto a sentir las impresiones que sólo algunos pintores me producen: todos aquellos que descubrieron que un rostro, unas manos, un enser, una blonda o unas frutas, decían y significaban, apuntaban y suscitaban un mundo. Pero lleno de vida, claro está. Y eso no es frecuente hallarlo en los libros que se escriben hoy día.

Pero el año 2006 también nos ha traído excelentes novelas que, en lugar de remontarse a ese pasado histórico colectivo, se asientan en la peculiar senda narrativa abierta por sus respectivos escritores.

En *Ya verás*, PEDRO SORELA retorna al mundo abarcado en *Viajes de Niebla* (1997) y al de *Trampas para estrellas* (2001), sus dos novelas anteriores. Siguiendo el esquema tripartito que caracteriza algunas obras de este autor, *Ya verás* está dividida en tres partes. La primera –“Media historia del aviador y la trespasmarina”– nos transporta de nuevo a Tres de Marzo, la capital de un imaginario país sudamericano, Santiago (ambos espacios de ficción se corresponden, respectivamente, con las Bogotá y Colombia reales), donde transcurría parcialmente *Viajes de Niebla*, pero en la historia que ahora se nos cuenta y que transcurre mediado ya el siglo XX, asistimos al momento en que aquel mundo de antes irá desvaneciéndose y cerrándose para derivar en lo que ya sabemos, o leemos en estas páginas: “por entonces Tres de Marzo tenía la reputación de ser la ciudad más peligrosa de América, junto a Nueva York, y una de las más arriesgadas del mundo. Allí, ya se decía entonces, allí era más caro llevar a una novia a un restaurante que contratar a un asesino, y allí, según la prensa extranjera, los criminales de cue-

llo blanco tenían tanto dinero que encargaban sus leyes a medida a un parlamento de sastres”.

En ese espacio y en aquel tiempo donde aún eran posibles los juegos y los viajes, transcurre parte de la niñez y la adolescencia de un joven –el narrador– que empieza a oír de labios de su padre la extraña historia de un piloto, Bernard, y una niña bien, Marina Uría. Extraña y trágica esa historia, por su desenlace. Extraña y enigmática porque así, tal como se hablaba de ella –entre alusiones y silencios, a ráfagas–, aquella historia que el joven querrá luego contar aflora en el relato, sorteando las vacilaciones y lagunas de la memoria. Y es que, según viene siendo rasgo destacado en la narrativa de Sorela, en la historia que se cuenta cabe también el cuento de esa historia. O, si se prefiere, dentro de la ficción, cabe la metaficción, aunque yo prefiero eludir la terminología de rigor para aproximarme en lo posible a un lenguaje –el de este autor– que, ante todo, sugiere y evoca (dado que no estamos metidos dentro de uno de esos artilugios que cuando enseñan el engranaje producen ruidos).

Lo singular de *Ya verás*, entre otras cosas, es el modo en que el autor va haciendo aflorar ante el lector –mostrándole– esguinces de aquel mundo desaparecido, fragmentos de una historia (y sus ecos) que sucede en escenarios que llevan incorporados a los personajes, o al revés, como escribe el narrador: “Acaso sea cierto que no hay escenarios, sólo personajes que llevan el escenario ya puesto”. Un narrador que se autorretrata como lector apasionado y como artista adolescente, alguien que, de muchacho, “hacía girar todos mis atractivos en torno al único que me parecía indiscutible, y era mi capacidad de hacer como si la vida real se pareciera a los libros en los que vivía como en la más exigente de las patrias”, dado que los sucesos de la vida real, las historias que contenían los periódicos le parecían “relatos de ciencia ficción desprestigiados por su barroquismo y el envoltorio de papel que manchaba”. Un muchacho desvelado por recordar para poder contar aquellas historias de las que su padre hablaba sólo a medias: “pedazos de historia o historias incompletas, si se quiere, y ésa es, creo, la razón más profunda de las que me convirtieron en escritor: el desafío, el deseo –eso hago– de alguna vez completarlas”. De ahí que en las páginas de *Ya verás* leamos reflexiones como ésta: “Aún no sé si la memoria es verdad o falsifica, y sospecho que no lo sabré nunca, pero en cualquier caso es lo único que pone orden y jerarquía en el tiempo”. U otras apuntaciones todavía más breves, que pespuntean el discurso narrativo: “Así, con una sospecha, comienzan las intrigas”.

La segunda parte de *Ya verás* –“Teatro en el cielo”– es un canto al arte de viajar –tan vinculado en Pedro Sorela a la propia escritura–, que tiene como centro a la joven Sol (o Soledad), “la azafata que corregía los destinos”, una criatura misteriosa y singularísima cuya identidad no desvelaré. El mundo de Sol –móvil, casi etéreo, proteico– atrae y genera una serie de historias de frontera que en algunos casos son perfectos y deliciosos microrelatos (lo cual entronca esta novela

con el otro libro reciente de Sorela: los *Cuentos invisibles*, a los que se alude también aquí). “Teatro en el cielo” contiene asimismo una elegía: la que cifra la muerte del Viaje en la era de la globalización y del turismo de masas: “filas y filas de asientos sujetos entre sí que igualan a la gente sentada. Basta que uno solo estornude para que toda la fila se sacuda, igual que muñecos riendo sin chiste. Puede que lancen alaridos de fútbol o que enarbolen los sombreros comprados en sus vacaciones... Es inútil: las compras de relojes y chándals hacen que los viajeros se parezcan hasta que resulta imposible diferenciarlos, salvo en detalles sin importancia: hombre, mujer, anciano... No se sabe muy bien cuál es la utilidad pero alguna debe de tener desde el momento en que todos los aeropuertos del mundo quieren parecerse y que sus pasajeros se parezcan”.

Lo que esta veta narrativa tiene de crítica de la realidad presente enlaza particularmente con la tercera parte de la novela –“Nieve sobre un pez”–, en que reaparece el mundo de *Trampas para estrellas*, es decir, el espacio del Instituto Superior de Alta Exploración El Polo, donde ejerce de Profesor aquel joven artista soñador que había vivido su adolescencia en Tres de Marzo y que ahora, en su madurez, proyecta su lúcida mirada sobre una realidad que atañe al mundo universitario, a los *holdings* de la información y poderes mediáticos, a la especulación inmobiliaria y *mobbing* urbano y a los comportamientos y valores de una sociedad siempre entregada al espectáculo, pivotando entre la mascarada y la farsa, y regida por un pragmatismo tan obsceno como acomodaticio.

Allí reaparece Sol, y con ella la sorpresa y la posibilidad de la aventura (el viaje), de otra historia que no desvelaré porque para eso –para que el lector la conozca de primera mano y le llegue en estado de gracia, sin mediaciones innecesarias– ha escrito Pedro Sorela una novela que en nada se parece a lo que más abunda en las librerías. Una novela, *Ya verás*, que, como las otras del autor, no está aquejada del mal que diagnostica el Profesor: “El principal problema de la literatura moderna es que no le ocurre nada y, como enfermos sin más dolencia que el tedio, a la larga muchos escritores se tienen que inventar problemas o copiarlos del cine y a sus dolencias se les ve pronto el lado de mentira”. Y lean ustedes también con mucha calma el arranque de esta tercera parte –el capítulo “Pájaros felices en el Aula 303”–, que encierra una excelente poética (y ética), la del autor, verbalizada a través de ese *alter ego* que es el Profesor.

También IRENE GRACIA en *El coleccionista de almas perdidas* da un firme paso en su trayectoria, y esta vez sí que la crítica ha atendido como se debía a la aparición de esta novela tan peculiar, que puede leerse como un homenaje al arte del relato, construido con palabras que cautivan y embelesan, palabras que cuentan, explican o iluminan, palabras que avisan y aleccionan, palabras que incitan o calman, palabras que persuaden, que engendran..., palabras que animan o conmueven, que consuelan o entristecen, pero también palabras que asustan, que inquietan y perturban, palabras extraviadas que aterran y pueden llegar a matar.

El arte del relato, una antigua y noble pasión que Anatol Chat –uno de los cuentacuentos de esta historia– ve amenazada ya a principios del siglo XX, cuando él crece –no menos que otro hábito que aquélla lleva aparejado: el gusto de escuchar– y que él se propone recuperar y preservar, ensayándolo en las calles y las plazas de las ciudades o en las ferias, donde Anatol mira y habla a las gentes, tejiendo para ellas relatos que simulan estar creando el mundo, haciéndolo aparecer de nuevo ante los ojos como si fuera una primera vez. “Es una locura, y usted lo sabe”, le reprocha el señor Artaud cuando Anatol, con toda la humildad del mundo, le confiesa su propósito y su aspiración de ser uno de los mejores cuentacuentos callejeros, replicándole: “Es la locura habitual de los artistas. Me imagino que a los escritores también les pasa”.

Como su personaje, Irene Gracia es una escritora que también tiene ese mismo tipo de aspiraciones y que sabe del poder mágico de las palabras, a las que, indirectamente, rinde homenaje en esta su cuarta novela, parcialmente hermanada con la que le precedía, *Mordake o la condición infame* (2001), donde la autora partía de una noticia recogida en un estudio de 1896 sobre anomalías y rarezas registradas en la Historia de la Medicina, según la cual, Edward Mordake, heredero de una de las familias más nobles de Inglaterra y joven de excelentes dotes, estudioso y músico de notable habilidad, de porte y rostro comparables al de Antinoo, tenía, en la parte posterior de su cabeza, otra cara: la de una bella mujer, “adorable como un sueño, terrible como un demonio”.

Ahora, en *El coleccionista de almas perdidas*, también un dato de la realidad le sirve a Irene Gracia como punto de partida para construir un mundo de ficción en el que, como en la realidad, se enzarzan todos los opuestos: el Bien y el Mal, lo Bello y lo Siniestro, Eros y Thanatos... Ese dato real que la autora rescata del olvido son los Chat, los fabricantes de autómatas más memorables de finales del siglo XIX y principios del XX, algunas de cuyas “criaturas” fueron a parar a manos de Freud y de Lenin, que tenían en sus casas sendos autómatas que representaban a Descartes y Malebranche, respectivamente. El periodo histórico en que se sitúa la vida de los Chat, tan fascinante y convulso, podría ser un buen pretexto para dar lugar a ese tipo de recreaciones de época que tanto parecen gustar a los lectores últimamente, dado que la realidad abarcada en la novela comprende desde los grandes y espectaculares inventos del progreso técnico que se mostraban y exhibían en las Exposiciones Universales (a donde también acudían los Chat con sus fabulosos artefactos) a experiencias espirituales e intelectuales de primer orden, desembocando todo ello en ese primer gran estallido que fue la I Guerra Mundial, en que sucumbe el último de la legendaria estirpe de los Chat, el joven Anatol.

Pero Irene Gracia no se regodea en la recreación del escenario histórico; se limita a puntarlo. La contención obedece al hecho de que, como en otras de sus novelas, lo que le importa más a la autora es anclarse en los personajes, en el círcu-

lo de los Chat –formado por los padres, Horacio y Leopoldina, y por los hijos, Anatol y Angélica, quedando Edmundo Schartz, el abuelo materno, algo más alejado– y adentrarse en su mundo interior, pulsando emociones, inquietudes, afanes, sueños, sentimientos, figuraciones... Desde esa ladera, en *El coleccionista de almas perdidas* volvemos a ver algunos de los temas y conflictos más característicos y genuinos del perturbador mundo narrativo de Irene Gracia –que se inscribe en la tradición del expresionismo lírico a lo Djuna Barnes y Violette Leduc, de tan escasa representación en nuestras letras–, tan singular, tan intenso y sugerente, y tan repleto de resonancias, que, esta vez, nos llevan hasta Hoffmann, Mary Shelley, Poe o *Las mil y una noches*.

Porque, si por un lado asistimos a las andanzas de Anatol, episodios que, unidos, conforman un breve relato de formación o de aprendizaje –en tanto que ese niño extremadamente sensible habrá de aprender a vivir en un mundo sin espejos ni falsas reduplicaciones, y enfrentarse a la vida en su formato y dimensión real–, y lo vemos también en su faceta de creador, primero dando ánimo y voz al muñeco Rocambor y luego a la Orquesta Sinfónica de las Almas Perdidas –veta narrativa que a su vez conforma un microretrato del artista adolescente–, no olvidemos que este personaje (y los suyos próximos) es un prodigioso cuentacuentos, de modo que el despliegue de cada uno de esos relatos es una espléndida lección de vida y literatura. De vida, porque cada uno de ellos –sea quien sea el que los cuenta– va prendido a un suceso o a una experiencia, y hablan del amor, del sufrimiento, de la creación, de la belleza, del conocimiento, de la vida o de la muerte. Y son también esos cuentos una lección de verdadera literatura porque cada uno de ellos viene pautado desde las mejores tradiciones y las más exquisitas voces. Se titulan *¿Sueña el áspid con el tiempo?*, *Los sustanciales*, *El arte de gemir* o *Dante Lune*. Todos, además de un aviso, encierran una estremecedora sorpresa.

Y asimismo quiero destacar *Versiones de Teresa*, de ANDRÉS BARBA, que obtuvo por unanimidad el XVI Premio de Narrativa Torrente Ballester, sumando así el autor un nuevo galardón a su trayectoria literaria, inaugurada en 2001 con *La hermana de Katia* (novela finalista del Premio Herralde, que gozó de una excelente acogida crítica), a la que seguían las cuatro *nouvelles* reunidas en *La receta intencional* (2002), y una segunda novela no menos deslumbrante que la anterior, *Ahora tocad música de baile* (2004).

En *La hermana de Katia*, Andrés Barba exploraba las relaciones fraternales y, de paso, la conflictiva relación entre la adolescente y su madre; en *Ahora tocad música de baile*, el autor ensanchaba el escenario, abarcando el análisis de las relaciones cruzadas entre los cuatro miembros de una familia; y ahora, en *Versiones de Teresa*, volvemos a una cierta reducción del mundo acotado, en beneficio de la intensidad (no sólo en lo referente a la agudeza de la introspección psicológica sino también en lo que se refiere a la propia escritura, que por momentos roza el

poema en prosa), dado que la historia se articula en torno a Teresa —una adolescente casi niña aún, deficiente mental— y las “versiones” que de ella nos ofrecen Manuel —un joven de 30 años que un verano se apunta como voluntario en unos campamentos para disminuidos a los que acudirá Teresa— y Verónica —la hermana mayor de ésta, que por entonces vivirá varios ritos de paso, entre ellos el inicio de sus estudios universitarios y la ruptura de su férrea amistad con Ana—.

Hay en la novela un diseño dual que estructuralmente se resuelve a través de la alternancia entre los capítulos que corresponden a la versión de Manuel o a la de Verónica, cada uno situado en un plano temporal distinto: el relato focalizado en Manuel va del presente al pasado, desde el desenlace de los acontecimientos al momento en que se desencadenaron, en los inicios de aquel verano; el relato de Verónica arranca después y recorre la otra mitad del tiempo de la historia hasta llegar al presente, cerrándose con las últimas horas de Teresa. Ese dualismo no es en absoluto rígido y hasta participa de cierta difuminación especular, dado que de un lado tenemos la doble relación entre Teresa y cada uno de estos dos personajes, y por otro la de Manuel y Verónica, que llegarán a conocerse y entablar a su vez otro tipo de relación, y desde luego la de cada personaje con los respectivos núcleos familiares (madres, hermanas). El mundo de Teresa es el más silencioso y hermético, y son escasos los momentos en que el narrador —una voz en tercera persona pero que casi siempre narra desde el punto de vista de los distintos personajes— se adentra en la interioridad de esta muchacha, que despierta en Manuel una pasión amorosa —o un amor *fou*, pues nace de un golpe de vista—, que empieza por sorprender y turbar al propio amante, obligándole a un afilado ejercicio de introspección que pasa por meditar sobre la circunstancia en que se hallaba su vida cuando empezó todo —el desapego y la insatisfacción por su trabajo, el imperativo de los treinta años recién cumplidos, la sensación de estar llevando una vida previsible y anodina, la sospecha de que aquella indiferencia llevadera en la que se había instalado era una renuncia encubierta a sentir la realidad—, lo cual le obliga a rememorar una reciente experiencia decisiva, la muerte del padre —excelentes tres páginas que narran la agonía—, y, sobre todo, a analizar la naturaleza del amor en tanto que sentimiento fronterizo, ese modo de llegarle de fuera, nada más ver proyectado el rostro de Teresa en una diapositiva, “como por sorpresa, como un obsequio: No lo había buscado y por tanto era júbilo puro o dolor puro”. Y desde luego, se desvela el amante analizando el objeto de su amor —esa casi niña disminuida, de rasgos “deformes”— y ese deseo “extraño, cómico y doloroso”.

Naturalmente, dadas las características de la historia de esta novela, a priori el autor afrontaría un severo riesgo al tratar un asunto de esta naturaleza: caer en lo escabroso o en cualquier forma de mixtificación. Andrés Barba lo salva y elude de varias formas. La más destacada, quizás, sea esa depuración extrema del lenguaje en las situaciones “amorosas”. Otro modo es trasladando los aspectos más

ásperos e incluso turbios del asunto a un círculo ajeno al de los amantes, a un plano social de ritos programados, trátase de la celebración de un cumpleaños o de una “Fiesta de otoño” organizada con fines benéficos y en la que la representación y la impostura se ubica en el patio de butacas y no en el escenario donde los chicos discapacitados representan sus números teatrales o musicales: “Y era una representación lenta y medida, cuyos gestos habían sido aprendidos a lo largo de innumerables fiestas de otoño como aquélla, como si en un guión tácito siguieran al milímetro los momentos en los que habían de reír, o aplaudir, o emocionarse... Resultaba evidente y personalísima cada manera precisa en que la enfermedad había golpeado cada rostro y cada cuerpo, pues cada rostro y cada cuerpo era diferente del que se encontraba a su lado, sin embargo a las personas que ocupaban el patio les reunía la pátina pastosa de la normalidad, de lo convencional”. Esta escena –arropada por otras que la preceden o la desarrollan y que igualmente tratan de la autenticidad, el fingimiento, la impostura o la transparencia– es fundamental en el giro que dará la historia de esta novela que trata toda ella del amor: el amor y la belleza, el amor y el bien, el amor y el miedo, el amor y la vergüenza, el amor y la pureza, o la impureza y otros subterfugios.... Porque, como le confesará a Verónica, Manuel utilizó a Teresa “como una caja hueca de resonancia en la que eran mis propios sentimientos, no los suyos, los que resonaban. Ella era sólo el vacío en el que resonaban aquellos sentimientos... De lo que estaba enamorado, más bien, era del sonido de mis sentimientos ampliados en Teresa”.

Tres escritores más veteranos nos entregaron sendas *nouvelles*, muy distintas entre sí, como corresponde a cada uno de los autores que las firman, aunque las tres nos proporcionan una gozosa lectura.

En *Laura y Julio*, JUAN JOSÉ MILLÁS recupera su mejor pulso y vuelve a ser el gran fabulador de la extrañeza que tan tempranamente había destacado Gonzalo Sobejano. Un día, en la vida de Laura –una masajista que trabaja en un balneario urbano– y Julio –decorador– aparece Manuel, un escritor que se instala en el piso de al lado y que, siendo la antítesis de su vecino, acaba por ser una presencia absolutamente imprescindible en la vida de la pareja, hasta el punto de que la realidad de su existencia sólo parece tener sentido gracias a esa persona interpuesta. Un inesperado accidente de Manuel, el ingreso en la UCI y el posterior fallecimiento será la brecha que descubre el vacío y la crisis encubierta en que se desenvolvía la vida de Laura y Julio, que “se relacionaban casi exclusivamente por la noche, mientras cenaban frente al televisor, intercambiando informaciones de orden práctico en un tono burocrático al que añadían cada día nuevos trámites”. Cuando Laura le comunica a su marido que ha decidido separarse, Julio se instala en secreto en el piso de Manuel y, al hacerlo, usurpa también su ropa, sus costumbres e incluso su mirada sobre el mundo, sobre su ex mujer y sobre sí mismo, descubriendo así una vida nueva que tendrá que modelar para convertir su

impostura en realidad. A lo largo de esta metamorfosis, descubre que la vivienda es ante todo un espacio mental y todo cuanto hasta entonces le había resultado familiar se le revela con un punto de extrañeza: “Caminaba como si fuese otro, o como si estuviese habitado por otro que gobernara los movimientos de su cuerpo con la destreza de un piloto experto”. Allí aislado, Julio acabará por descubrir la verdad que hasta entonces había ignorado: que Laura y Manuel eran amantes desde hacía mucho tiempo y que el hijo que espera ella es de ambos, lo que le lleva a meditar sobre la impostura y sobre las relaciones entre la verdad y la mentira.

Por su parte, JAVIER TOMELO nos ofrece en *La noche del lobo* otra de sus piezas más características. Partiendo del accidente fortuito —una torcedura en el tobillo— sufrido por dos hombres que nada tienen en común entre sí ni mucho menos se conocen pero que una noche coinciden en un camino solitario donde se ven obligados a aguardar inmovilizados hasta que llegue alguien y les preste ayuda, empiezan a charlar mientras aguardan, aunque ni siquiera pueden verse las caras. Macario es un modesto pensionista que cada día aprende nuevas cosas en Internet y que, además, cultiva la poesía lírica; vive en una casa sin ventanas, lo que equivale a decir que ha renunciado “a todos los horizontes ilusorios”; lo abandonó su mujer; es de izquierdas y, prácticamente, opuesto en todo a Ismael, un agente de seguros, que había llegado aquella mañana al pueblo y había conseguido venderles un par de pólizas al panadero y al herrero. La particular ciberadicción de Macario convierte su discurso en algo absolutamente imprevisible y a ratos surrealista en lo que de aleación automática e irracional tiene, pues pasa de hablar de la simbología de los colores a los faros, los países con k, las gallinas, las constelaciones y mil otros asuntos que afloran por imantación espontánea, reforzando lo azaroso y absurdo de la circunstancia que reúne a ambos hombres. Si a ello sumamos el escenario nocturno propicio a hacer aflorar los turbios fantasmas interiores —con un cuervo que los protagonistas suponen enamorado, un mochuelo y unos grillos que no paran de cantar— y la extraña influencia que una luna llena que aparece y desaparece entre la niebla ejerce en Macario, tenemos ya completado un cuadro en el que, con el humor y la ironía característicos de Javier Tomeo y una escritura depurada y exigente, igual de permeable al lirismo poético como a la abstracción metafísica, reconocemos la peculiar factura de una novela que nos recuerda al mejor Tomeo, el de *Amado monstruo* o *El castillo de la carta cifrada*.

También en *La piedra en el corazón*, encontramos a un LUIS MATELO DÍEZ distinto al del ciclo narrativo de Celama y más próximo a títulos como *Apócrifo del clavel y la espina* o *La mirada del alma*. En ésta, el autor abordaba el tema de la enfermedad que provoca conmociones físicas y espirituales y que afina de manera extraordinaria la propia sensibilidad del paciente. Ahora, en *La piedra en el corazón* Luis Mateo Díez nos muestra la compleja y dramática situación en que han vivido y viven Nima y sus padres a raíz de la anorexia que progresivamente ha ido devorando a la joven. Hay un denodado intento por parte de

los protagonistas de buscar aquellas palabras que expliquen lo que les está pasando y que son incapaces de expresar.

Estructurada en diez partes de características formales muy diversas, *La piedra en el corazón* se inicia con un primer bloque narrativo que transcurre durante el atardecer del 11 de marzo de 2004 en Madrid, Cuando Liceo (el padre de Nima) llega a su casa y se encuentra con varias llamadas de su hija en el contestador del teléfono, pero ésta no responde cuando él intenta devolvérselas. Dada la fecha de esa jornada, estas primeras páginas de la novela reflejan el ambiente de la tragedia que vivió Madrid y los sentimientos de las gentes, por lo que enseguida vemos a Liceo apresado en una serie de meditaciones sobre la desolación, el estupor, la irrealidad, el silencio atónico que se extiende por toda la ciudad, la indefensión, el dolor y el estupor ante la certeza de que “todo puede romperse y estallar y desaparecer en un instante perdido entre los momentos de nuestro extravío, apenas recién despertados”. La conciencia de todo ello, le lleva a partir en busca de su hija, a la que encuentra sana y salva en un banco de unos jardines cercanos al apartamento donde reside la joven.

Se suceden después otras ocho partes que, desde las notas o apuntaciones sueltas que Liceo vierte en un cuaderno, el soliloquio de la madre, la confesión epistolar u otras modalidades que vierten el mundo interior de los personajes –todas ellas caracterizadas por el fragmentarismo elíptico–, conforman una amalgama de voces y tiempos desde los cuales se reconstruye el largo camino que condujo a la enfermedad de Nima, prestando especial atención a los indicios primeros que en el momento de manifestarse pasaron desapercibidos, y a las posibles circunstancias que explicarían el posterior desenlace, sin olvidar el sentimiento de culpa de los padres y la mella que en el matrimonio causó su fracaso ante la hija.

Con una escritura que opera desde la elipsis, más que contar o narrar, Luis Mateo Díez plantea ese conflicto dramático a ráfagas, seleccionando únicamente aquellos momento álgidos que cobran pleno sentido cuando al drama personal se le sobrepone la magnitud de la tragedia de aquel 11-M, que es el suceso que sacude al fin la conciencia de Nima y la lleva a aceptar el retorno a la consulta del Doctor Cremades y retomar el tratamiento. En esta última parte –“El Desierto”–, retornamos al presente del relato, la mañana del 12 de marzo, con el verdadero “despertar” de la muchacha:

Fue entonces [...] cuando escuchó el ruido del televisor que había quedado encendido y, al asomarse al salón, las imágenes de los trenes reventados chocaron en sus ojos [...] cuando el dolor es de tantos, como si en lo particular el sufrimiento restituyera su diminuto espacio y los ojos de Nima no despegaran la lágrima de su propia condolencia, el amargo sabor de la enfermedad y el desamparo, porque entre los cadáveres recogidos estaba su propia muerte, del mismo modo que estaba su propia enfermedad y su propia vida...

BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Andrés. *La hermana de Katia*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . *La recta intención*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Ahora tocad música de baile*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Versiones de Teresa*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Díez, Luis Mateo. *Apócrifo del clavel y la espina*. Madrid: Magisterio Español, 1977.
- . *La mirada del alma*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . *Piedra en el corazón*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2006.
- Ferrater Mora, José. *El mundo del escritor*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Gracia Alonso, Irene. *Mordake o la condición infame*. Barcelona: Debate, 2001.
- . *El coleccionista de almas perdidas*. Barcelona: Círculo de lectores, 2006.
- Lago, Eduardo. *Llámame Brooklyn*. Barcelona: Círculo de lectores, 2006.
- Longares, Manuel. *La novela del corsé*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *Soldaditos de Pavía*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- . *Romanticismo*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- . *Nuestra epopeya*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Mendoza, Eduardo. *Mauricio o las elecciones primarias*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Millás, Juan José. *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Molina Foix, Vicente. *El abrecartas*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Muñoz Molina, Antonio. *Diario del Nautilus*. Granada: Diputación provincial, 1989.
- . *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *Sefarad*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . *El viento de la luna*. Barcelona: Círculo de lectores, 2006.
- Ordóñez, Marcos. *Detrás del hielo*. Barcelona: Bruguera, 2006.
- Pérez-Reverte, Arturo. *El capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- . *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Pinilla, Ramiro. *Verdes valles, colinas rojas*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- . *La higuera*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Rivas, Manuel. *Los libros arden mal*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Soler, Antonio. *El sueño del caimán*. Barcelona: Destino, 2006.
- Sorela, Pedro. *Viajes de niebla*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- . *Trampas para estrellas*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- . *Cuentos invisibles*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- . *Ya verás*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Tomeo, Javier. *La noche del lobo*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Vidal-Folch, Ignacio. *Turistas del ideal*. Barcelona: Destino, 2005.
- . *Contramundo*. Barcelona: Destino, 2006.