

## EL ESPACIO EN LA NARRATIVA DE GUSTAVO MARTÍN GARZO

Carmen Morán Rodríguez

*Investigadora «Juan de la Cierva»*

*MICINN-Universitat de les Illes Balears*

La obra de Gustavo Martín Garzo, tan bien recibida por público y crítica en las dos últimas décadas, se ofrece de manera singularmente atractiva para el estudio del tratamiento literario del espacio. En primer lugar, porque la producción del autor vallsolletano presenta una gran variedad de marcos espaciales, como a continuación apuntaremos espigando únicamente algunos ejemplos que dan cuenta de ello. En segundo lugar, por el significado que esos espacios adquieren en el marco de las ideas y los tópicos más frecuentes de la narrativa de Martín Garzo. La variedad de lugares permite una gran gama de enfoques a la hora de tratar la relevancia del espacio y la caracterización de los escenarios en la obra narrativa de Gustavo Martín Garzo, pero considero que, de entre las posibles perspectivas, una singularmente interesante es la del significado del espacio en función de las ideas sobre los sexos y los géneros que se aprecian en los libros del autor. La pertinencia de esta lectura me parece fuera de toda duda, habida cuenta de que precisamente las relaciones entre mujeres y hombres son el gran tema de la obra de Martín Garzo<sup>1</sup>: no se trata de que sus libros tomen como trama inicial o punto de partida una historia amorosa, sino de que en todos ellos, de maneras muy

---

<sup>1</sup> Así lo ha visto en su tesis doctoral sobre la novelística de Martín Garzo Li-Jung Tseng, quien equipara el papel del amor en la obra de este escritor al de una «columna vertebral» (Tseng 431). La estudiosa destaca, además, el papel preponderante de los personajes femeninos, como han hecho numerosos críticos y escritores: por ejemplo, Raúl Guerra Garrido, en Angélica Tanarro, «El mundo mágico de Martín Garzo gana el Premio Castilla y León de las Letras», *ABC Cultural* (15/3/2008): 14. A decir de Tseng, en sus retratos femeninos, «[...] el escritor consigue llegar al interior de las almas femeninas, insondables incluso para ellas mismas» (427-428). A mi entender, sería preciso matizar esta última afirmación, teniendo presente la dimensión ficcional y la construcción retórica inherente a todo personaje (femenino o masculino), a fin de no caer en una «mística de la feminidad» restrictiva y manida.

diversas, se observa y analiza la posibilidad –o más bien la imposibilidad– de una comunicación auténtica entre hombres y mujeres, no ya en el contexto de la relación amorosa, sino en un plano, podríamos decir, ontológico. Y en la exposición de esta problemática, verdadero leitmotiv en el escritor vallisoletano, la elección de determinados espacios resulta una pieza clave.

Como Li-Jung Tseng ha señalado, «Martín Garzo nunca se vale del espacio con el fin de perseguir únicamente el efecto de referencialidad ni intenta presentarlo con muchos atributos y minuciosidad» (213). Es la dimensión simbólica la que mayor relevancia cobra en los textos del autor, y a ella y su relación con la representación de las mujeres y los hombres (como habitantes de ámbitos separados) atienden las siguientes páginas, en las que primeramente expondré de manera breve cuáles son los espacios más frecuentes e importantes en cada una de las novelas estudiadas, y a continuación examinaré la recurrencia de algunos lugares (el gineceo, el cuarto de baño, el agua, etc.) que desempeñan un papel destacado en la caracterización de las relaciones entre hombres y mujeres en dichas novelas.

#### VARIEDAD DE ESPACIOS TRATADOS

La obra de Gustavo Martín Garzo supera ya la veintena de títulos, por lo que, en aras de la concisión, nos ceñiremos al análisis de cinco libros que nos permiten comprobar la diversidad de lugares representados por el autor. En *El lenguaje de las fuentes* (1993) y *El jardín dorado* (2008) el autor sitúa sus ficciones en el espacio mítico (hebraico y grecolatino, respectivamente)<sup>2</sup>; el espacio real tratado de una manera realista lo

---

<sup>2</sup> El mito tiene una gran importancia en la narrativa de Martín Garzo. Él mismo lo señala, explicando así la función del mito en la vida humana: «Los mitos son como esas primeras imágenes que el hombre ha concebido, y que son las que de alguna forma sostienen nuestro pensamiento. [...] Es decir, antes de existir lo que podemos entender como pensamiento –racional, reflexivo– el hombre se relacionaba con el mundo a través de esas imágenes que proceden del universo mítico. [...] Pero, aunque hayamos accedido al pensamiento racional, los mitos siguen presentes y de una forma u otra nos nutrimos de ellos. Y es importante que lo hagamos porque el alimento esencial lo obtenemos de ahí». En declaraciones hechas para Carmen Rodríguez Santos, «Gustavo Martín

encontramos en *Las historias de Marta y Fernando* (1999), mientras que el espacio real tratado desde una perspectiva fantástica aparece en *Na y Bel* (1997) y *El valle de las gigantas* (2000).

### *El lenguaje de las fuentes*

La novela que supuso su revelación para el gran público, *El lenguaje de las fuentes*, gira en torno a la figura de José, el padre de Jesús de Nazaret, cuya vida resulta tan silenciada por las Escrituras y al que Martín Garzo describe como «Un personaje marginal en los Evangelios que siempre me ha llamado la atención por su condición de persona apartada, en silencio, sin una función que cumplir, que desde el punto de vista literario le hacía para mí de lo más llamativo»<sup>3</sup>.

La acción, consecuentemente, se desarrolla en el antiguo Israel. En la narración aparecen espacios reales de la geografía israelí, familiares a todo aquel que conozca el Nuevo Testamento: Nazaret, Bethelehem, Emaús, Judea, Samaria, Cafarnaún, etc. Tenemos, pues, un espacio de la Historia de la Antigüedad, aunque el tratamiento del mismo y de la trama (la relación entre José y María) están más próximos a lo mítico que a lo histórico.

Pese a partir de la tradición bíblica, la narración no se atiene al molde de la novela histórica, sino al de la narración fantástica: la presencia de los ángeles y la concepción de Jesús se presentan desde el punto de vista de José (el adoptado por el narrador en tercera persona) no como un dogma religioso, sino como un inquietante fenómeno perturbador y en absoluto benéfico<sup>4</sup>. Se advierte en esto una valiosa coherencia en la pers-

---

Garzo. La literatura hace tolerables las contradicciones de la vida», *ABC Cultural* (14/10/2000): 16.

<sup>3</sup> En Francisco Forjas, «El Premio Nacional de Narrativa descubre la obra poética de Gustavo Martín Garzo», *El País* (8/11/1994): 33. La novela fue objeto de numerosas reseñas, entre las que cabe destacar las de Luis Arias Argüelles-Meres («Dos novelas singulares», *Insula* 580, abril 1995: 17), Rafael Conte («*El lenguaje de las fuentes*», *ABC Literario*, 12/6/1993: 9) e Ignacio Echevarría («Contra los ángeles», *El País*, 12/6/1993: 18).

<sup>4</sup> La caracterización atípica de los ángeles —que son aquí amenazadores y violentos— ha sido destacada por críticos como Carlos Ortega como uno de los grandes hallazgos de la novela («Gustavo Martín Garzo», *El Urogallo*, septiembre-octubre 1993: 30).

pectiva adoptada para la narración de la historia: Martín Garzo no cae en el anacronismo de hacer del personaje de José un cristiano *avant la lettre*, sino que el comportamiento y punto de vista que le adjudica son los de un judío que ve estupefacto cómo en su vida acontecen sucesos fuera de lo normal; esta anormalidad no se le figura «milagrosa», sino extraña y terrorífica (y así se transmite al lector). Como contraste con el elemento sobrenatural de la acción, la descripción de la vida cotidiana en la Palestina de comienzos de nuestra era es naturalista: dado que sus lectores parten, por lo general, de un conocimiento o al menos una familiaridad previa con el Nuevo Testamento, el autor trata de plasmar la vida corriente que en los relatos bíblicos queda relegada a un segundo plano; a la vez, las epifanías, que en la Biblia constituyen el núcleo y la razón principal del relato, aquí se presentan despojadas de sentido religioso a los ojos de José, como fenómenos inexplicables, pero en modo alguno sacros. Acierta, pues, Margarita Santos Zas cuando en su estudio sobre esta novela de Martín Garzo adscribe la obra a la modalidad de lo fantástico que Antón Risco denomina «irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano»<sup>5</sup>.

El espacio cerrado que tiene un papel más relevante en la narración es la casa, si bien no siempre se trata de la misma vivienda. La acción se desarrolla en la que José habita durante sus últimos años, tras la muerte de María, pero se rememoran en el relato la casa del padre de la Virgen, y la casa común en que María y José vivieron. Es en esta última donde José tuvo por primera vez que soportar las atemorizadoras visitas de los ángeles, que constituyen una metonimia de la invasión de lo sobrenatural en la vida privada de José con María; incluso puede pensarse en una simbología sexual: los ángeles penetran en la casa de José igual que en el cuerpo de la mujer de José, y en su descendencia (recuérdese que «casa», en la Biblia, se utiliza con el sentido de «linaje»).

En el presente de la narración, el protagonista, ya en su vejez, habita una humilde vivienda en la que también se ve sometido a la invasiva presencia de un ángel que le acompaña en sus últimos días, preludiando la llegada de la muerte:

---

<sup>5</sup> Margarita Santos Zas. «El mundo fantástico de Martín Garzo: *El lenguaje de las fuentes*». María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (eds.). *Sobre literatura fantástica*. Vigo: Universidad de Vigo, 2001, pp. 243-60. Véase también Li-Jung Tseng 107-8.

Esa mañana no había hallado al levantarse de la cama ni un solo mendrugo de pan, y a su regreso tenía esperándole comida suficiente como para alimentar a tres personas. Vio los restos junto al pequeño horno del pan, las tortas de trigo, el melón, el queso y la mantequilla. ¿Quién habría estado allí? ¿Por qué se había tomado el absurdo trabajo de limpiar y ordenar su casa? No amaba esa casa, a la que se había mudado unas semanas después de enterarse de la muerte de María. Desde entonces se había vuelto descuidado y poco dado a retener o a preocuparse de sus cosas. Las posesiones eran peligrosas, obligaban a permanecer junto a ellas. Además cuando la casa estaba construida y en orden siempre llegaba la muerte (*El lenguaje...* 18).

La presencia extraña que ha limpiado y aprovisionado la morada es, naturalmente, un ángel. El tema de las labores del hogar cumplidas durante la ausencia o el sueño de sus habitantes es un viejo tema de *folktale*; y sabido es que los cuentos populares han sido siempre para Martín Garzo una fuente de inspiración que aquí se incorpora a la historia, tan desatendida por la Biblia y las leyendas de santos, de José, el padre putativo de Cristo.

La casa es, en definitiva, el espacio que recibe una connotación simbólica mayor en *El lenguaje de las fuentes*, bien sea aquella en la que vive sus primeros años de matrimonio con María (recinto que representa la vida privada, a la propia esposa y a una descendencia que le ha sido arrebatada por la divinidad), bien sea la última vivienda del narrador y protagonista, espacio abandonado y solado, fiel reflejo del ánimo de José<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Enseguida veremos cómo también en *Las historias de Marta y Fernando* la vivienda es trasunto de los protagonistas. Li-Jung Tseng ha notado idéntico simbolismo en *La vida nueva*, donde el autor rehuye la descripción de valor ambiental o costumbrista de la vivienda: «[...] la casa sólo le sirve para ilustrar el estado anímico de Julia [la protagonista]» (216). La siguiente afirmación de Tseng, referida a esta última obra, puede hacerse extensiva a las que aquí estudiamos y al conjunto de la narrativa de Martín Garzo: «El espacio, en la obra, no sirve como marco de la acción; por lo tanto, no se persigue la reconstrucción con pincelada minuciosa. Más bien, resulta muy subjetiva la visión de los espacios, que aparecen descritos como una proyección del estado anímico de la protagonista» (219).

### *Las historias de Marta y Fernando*

Con esta novela, Martín Garzo ganó el Premio Nadal 1999<sup>7</sup>. Entreverada de referencias autobiográficas, transcurre en la ciudad de Valladolid, en los años de la transición. Hay, además, referencias a otros espacios a los que los dos protagonistas –que comparten muchos rasgos con el escritor y su esposa, la poeta Esperanza Ortega– han viajado: Venecia, el pueblo del padre de Fernando, Santander, Castro Urdiales...

Algunos rincones mencionados en la narración son lugares bien conocidos de la capital castellana: por ejemplo, la Plaza de la Cruz Verde, donde se ubica en la ficción la primera vivienda del matrimonio (*Las historias...* 132). O las terrazas de la Plaza Mayor (206). O el Pisuega y el Esgueva, con el antiguo merendero La Bombilla. Otras veces, la prosa del escritor no precisa tanto el emplazamiento, pero aun así puede reconocerse con facilidad el lugar: es el caso de la hornacina donde una Virgen con niño recibe las peticiones que a su alrededor escriben las adolescentes de un colegio femenino cercano (104): nadie que conozca Valladolid dejará de identificar la imagen situada en la calle Ramón y Cajal, en el lateral del Colegio de La Enseñanza.

Aunque en comparación con otras obras del autor quizá *Las historias de Marta y Fernando* no despliega un simbolismo espacial tan evidente, éste no está ni mucho menos ausente en la novela. Cuando en un momento los protagonistas se encuentran a solas en la calle, una noche, al regresar de ver una película en el cine, y reparan en su soledad, la reflexión del narrador, que asume el punto de vista de Fernando, es esta: «Parecía estar en un escenario, representando una obra de teatro. Una obra cuyo argumento estuviera sacado de sus propias vidas» (131). La referencia al espa-

---

<sup>7</sup> Acerca de ella pueden verse, entre otros, los artículos y reseñas siguientes: Juan Carlos Peinado, «Estampas de interior», *Revista de libros* 27 (marzo, 1999): 51; Belén Guinart, «Martín Garzo: “El escritor debe contar historias que ayuden a la ardua tarea de vivir”», *El País* (8/1/1999): 31; Magdalena Costa, «*Las historias de Marta y Fernando*», *Lateral* (abril, 1999): 21; Charles Barba, «El vértigo de querer», *Qué leer* (marzo, 1999): 12; Nicolás Miñambres, «El Nadal recupera la dignidad perdida», *Diario de León* (21/2/1999): 36; Miguel García-Posada, «Un fabulador de lo cotidiano», *El País* (20/2/1999): 7; Antonio Lucas, «Gustavo Martín Garzo: “La felicidad está llena de matices y cambios”», *El Mundo* (6/7/2001): 18; , Fernando Cabo, «*Las historias de Marta y Fernando*», *Lateral* (abril 1999): 28.

cio real de la novela como escenario teatral relativiza la autenticidad de la vida de los personajes, situándolos en una dimensión metaficcional, pero si llevamos un poco más allá la reflexión, encontraremos que toca también a la entidad de los propios lectores, que nos encontramos asomados a una *mise en âbyme* que nos impele a preguntarnos, como Fernando, si nuestra vida no es una representación y nuestro mundo un escenario.

Como en otros libros de Martín Garzo, por ejemplo *El amigo de las mujeres*<sup>8</sup>, aparecen con frecuencia en *Las historias de Marta y Fernando* los escaparates (entre otros lugares, en las páginas 13, 223-25). No es raro que estos espacios destinados exclusivamente a la contemplación y el deseo se repitan con asiduidad en una obra de las características de la de Martín Garzo, en la que a menudo el narrador o el protagonista son, ante todo, observadores que fijan su mirada sobre cuanto les rodea y son capaces de encontrar lo extraordinario en lo aparentemente cotidiano, en un permanente asombro ante los detalles y las pequeñas cosas.

Como en otras obras del autor<sup>9</sup>, en *Las historias...* se menciona el Arca de Noé (38, 168). La referencia reviste un singular interés, y no sólo por proceder del Antiguo Testamento (tan querido, como sabemos, para el escritor), sino por las posibilidades simbólicas que ofrece: el Arca es un espacio cerrado en el que se contiene una representación mínima pero suficiente de los seres del mundo, por parejas: un macho y una hembra de cada especie animal, incluida la especie humana. Circundada por el caos (el Diluvio), el barco resulta frágil e insignificante, y la esperanza de que cada una de esas parejas garantice la futura vida parece condenar a cada macho y cada hembra (también, y sobre todo, al Hombre y a la Mujer) al entendimiento, en aras de la perpetuación de la existencia. Algo no demasiado diferente de lo que sucede en cada pareja, en este mundo no tan distinto del Arca.

Sin embargo, de los espacios que aparecen en la narración, sin duda es la casa, nuevamente, la que contiene una mayor carga simbólica. La

---

<sup>8</sup> Acerca de este singular libro, y concretamente del papel que el espacio desempeña en los microrrelatos que lo componen, puede verse mi trabajo «El espacio narrativo en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo». Salvador Montesa (ed.). *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: AEDILE, 2009.

<sup>9</sup> Por ejemplo, en *El amigo de las mujeres* (23-4) y en *El valle de las gigantas* (127-32).

primera casa del matrimonio formado por Marta y Fernando representa para ellos la primera etapa de sus vidas (en común, y por separado), de la que imperceptiblemente han ido alejándose. Tras abandonar aquella primera vivienda, vieja y helada, por una más confortable, añoran la primera y no terminan de encontrarse a gusto en la segunda: «no era lo mismo, porque era como si aquella primera casa no les perteneciera, y estuvieran allí de prestado» (218). El momento en que toman conciencia de lo que el abandono de aquella primera casa significa tiene la impronta de la literatura fantástica (y así lo advierte el propio Fernando, en la novela). Ambos protagonistas pasan por su antigua vivienda, situada en la Cruz Verde, y deciden entrar en el portal, donde contemplan los buzones aún con sus nombres. Suben las escaleras y oyen ruidos; alarmados –Marta sobre todo– bajan las escaleras y se alejan:

–Había alguien... –repetía con un tono obsesivo, monocorde [Marta]–, seguro que había alguien...

–A lo mejor éramos nosotros –le contestó Fernando.

Marta se lo quedó mirando con una expresión de estupor e incredulidad.

–¿Nosotros?– acertó a farfullar.

–Sí, los verdaderos. Tú y yo somos sus copias, y ellos son los verdaderos. Siguen viviendo en la casa, porque no se adaptaron a ningún otro lugar (*Las historias...* 135).

Esta última idea trasladada al plano simbólico-fantástico la adaptación (pero también la claudicación, las renunciás) de los protagonistas, desde su pasado contestatario, comunista y enfrentado a la autoridad paterna, hasta su acomodamiento en el sistema social, político y familiar.

### *Ña y Bel*

En 1997 se publica *Ña y Bel*<sup>10</sup>. En esta original novela, Martín Garzo se aparta de la línea realista para acometer una trama que, en principio,

<sup>10</sup> Su aparición fue saludada con reseñas como las siguientes: Francisco Javier Higuero, «Hambre de irrealidad», *Archipiélago* 32 (1998): 124; Menchu Gutiérrez, «Misterio y naturaleza femenina», *Letra internacional* 52 (1997): 66; Luis de la Peña, «*Ña y Bel*», *El País. Babelia* (26/7/1999): 22.



parece inscribir la obra en el género de la ciencia ficción, aunque los temas tratados sean nuevamente las relaciones entre hombres y mujeres, y las particularidades misteriosas del mundo de éstas<sup>11</sup>. El narrador es un innominado ser perteneciente a otro mundo, no situado en otro lugar, sino más bien en otra dimensión, paralela a la que conocemos los humanos, y en contacto con ésta. Este punto de partida lo comparte la novela con numerosas obras de ciencia-ficción, como *Los propios dioses* (1972), de Isaac Asimov<sup>12</sup>.

Son un gran acierto en la novela las descripciones de la existencia de esos seres misteriosos que proceden de un mundo físico radicalmente distinto al humano, pero también las descripciones que ese narrador hace de nuestro mundo desde una perspectiva de extrañamiento muy lograda. Estas impresiones ocupan gran parte de la narración, y su estilo descriptivo, con predominancia de frases enunciativas y tono aséptico, recuerda a las descripciones de la tradición literaria de la utopía y la literatura de viajes fantásticos, e incluso, remontándonos a las propias fuentes de la literatura viajera y utópica, a las descripciones de los historiógrafos y geógrafos del mundo antiguo. En particular, recuerdan a estos modelos el uso del presente descriptivo, de marcadores textuales que evocan las traducciones de textos latinos, la sintaxis ordenada y con frecuentes contrastes, estructuras bimembres, etc.:

---

<sup>11</sup> Li-Jung Tseng dedica un epígrafe de su tesis doctoral a elucidar si es posible considerar *Ña y Bel* como novela de ciencia-ficción. Su conclusión es que a pesar de la utilización de algunos elementos del género, faltan otros tan importantes como el «ingenio», descubrimiento o aparato científico que propicia la trama en las novelas de ciencia-ficción: «En realidad, el relato se ofrece casi como un cuento de hadas. La historia está más cerca de los relatos mágicos en que los acontecimientos se explican por el suceder de lo inverosímil. Es más, por obra de la escritura, el relato se torna en una realidad casi onírica. De esta manera, distinta que las habituales en las obras de ciencia-ficción, el argumento no se basa ni parcial ni totalmente en conocimientos y descubrimientos científicos imaginarios. La historia tampoco está ambientada en entornos futuristas o espaciales. Además, se diferencia de la novela científica en el toque de fantasía que posee» (267-68, ver también 270).

<sup>12</sup> También en ella un parauniverso coexiste con el nuestro. Sus habitantes, al igual que el narrador de *Ña y Bel*, carecen de distinción sexual. Las similitudes entre ambas novelas, sin embargo, se agotan aquí, pues la narración de Asimov desarrolla una intriga apocalíptica en torno a una bomba de neutrones que beneficia a los seres de la dimensión paralela pero amenaza gravemente la vida en la tierra.

Asimismo, muy diferente es nuestro mundo al que en la Tierra impera. Reconocemos las formas fijas del relieve; una montaña o una meseta, tan familiares para los humanos, para nosotros son entidades incomprensibles. No sucede otra cosa con las ideas que aquéllos han ido elaborando acerca de sus emplazamientos; por ejemplo, las ideas de los municipios y las comarcas. Sabido es que en la Tierra existen comarcas montañosas y comarcas llanas, comarcas húmedas y comarcas secas. También, que el clima y la vegetación de los pueblos de una misma comarca son semejantes, y que éstos determinan hábitos y trabajos en común, que tanto favorecen el intercambio. Nada de eso se da entre nosotros. No tenemos el concepto de paisaje; el de ocupación, tampoco. Vivimos juntos; formamos, eso sí, pequeñas y animadas Colonias, pero nuestras costumbres y necesidades son tan distintas de las humanas que me temo que la redacción de este informe, en el que quiero dar noticia de mi primera estancia en la Tierra, no me va a resultar tarea fácil (*Ña...* 13).

La descripción del espacio físico habitado por el narrador —la Colonia, que en realidad no es propiamente un espacio físico, sino más bien una dimensión distinta— se mueve en una imprecisión que transmite muy acertadamente la inadecuación de las categorías del pensamiento y el lenguaje humano para dar cuenta de una realidad que nada tiene que ver con la terrestre:

Toda Colonia está recorrida por zonas semejantes, zonas que nunca están fijas, que se desplazan formando imperceptibles corrientes por las que, de improviso, nos vemos arrastrados. Algunos de los nuestros las han clasificado siguiendo modelos diversos. No voy a extenderme hablando de esos modelos. Cada uno de ellos propone una clasificación distinta, una clasificación no menos arbitraria y confusa que las que la han precedido, y tratar de mencionarlas todas sería un acto tan estéril como inoportuno. Son meros juegos del lenguaje, tal vez apropiado en alguna de nuestras reuniones canoras, pero ajenos por entero al propósito que me anima hoy a escribir. Recordaré, no obstante, las más conocidas: la Zona del Temblor, la Zona del Éxtasis, la de los Humores Negros, la del Maíz. Coinciden, tal como he podido observar tras mi estancia en la Tierra, con ciertos estados psíquicos de los humanos, sólo que entre nosotros tales estados no remiten a sentimientos individuales ni tienen que ver con los avatares de una historia personal, de la que por otra parte carecemos, sino con el hecho de haber invadido, casi siempre de forma casual, una zona u otra de la Colonia (*Ña...* 18).

La descripción de su propia naturaleza y la de sus semejantes que hace este narrador se basa en el símil del agua para tratar de transmitir la capacidad de su materia para moldearse, disgregarse, aglutinarse...

Somos seres errantes. Constituimos Colonias que vagan por el espacio y el tiempo sin un propósito fijo, y tanto la idea del pasado como la del futuro nos son prácticamente desconocidas. Nos alimentamos de fluidos, y nuestra materia, dúctil y cambiante en grado sumo, recuerda el elemento acuoso. Eso semejan nuestras Colonias: pequeños lagos marinos. Nuestros cuerpos se mueven en ellos, en el interior de ese agitado magma, sin límites reales que los separen de él. Por momentos, llegando a confundirse entre sí y con el medio en el que se desplazan; en ocasiones, adquiriendo formas diversas, a lo mejor y a ratos diferenciadas, pero siempre azarosas y efímeras. Cuerpos de agua, en definitiva, para los que el lugar por el que transitan es sólo una prolongación de su propio y alocado existir (*Ña...* 18).

Precisamente el espacio acuático es una constante en la narrativa de nuestro autor, y –como enseguida tendremos ocasión de comprobar– se relaciona frecuentemente con la feminidad, o bien con el ideal de fusión total entre los sexos.

Entre las descripciones que el narrador de *Ña y Bel* hace, no de su propio mundo, sino del de los humanos, desde una perspectiva totalmente ajena a éste, destaca la siguiente estampa de la ciudad (una ciudad cualquiera, no identificada):

Abandoné aquel bosque, y el azar quiso llevarme a la ciudad de los humanos. Fue una experiencia perturbadora. Viven en medio de conflictos extremos. Nada que recuerde la quietud de las formas vegetales, el silencio de las manadas. Me interné en ese mundo desatinado y feroz. Fue un periplo alucinante, del que apenas recuerdo unas cuantas y siempre fragmentarias imágenes. La luz hiriente de los faros, el proliferar sin fin de los humanos, el sentimiento de un atormentado existir. Una tubería me condujo en ascenso hasta los altos tejados de sus viviendas. El panorama es allí distinto, reina una mayor quietud, y todas las cosas parecen flotar a merced del aire inagotable. Visitar ese espacio alto, lleno de sonora claridad, se convirtió en una de mis secretas aficiones. Las tejas, que en los días de lluvia brillan como las escamas de los peces; las terrazas, con pinta de pequeños corrales; las chimeneas, ennegrecidas por el humo, y los vertiginosos canalones, que esos mismos días, y cuando están mojados por el agua, descienden cegadores por

las fachadas y causaban mis delicias. Corría entre las relucientes antenas, bajo sus infinitas ramas de plata, sentía el golpe húmedo de las sábanas tendidas a secar como un vuelvo de la luz, escuchaba el zureo de las palomas atareadas, el gemido nocturno de los gatos, que recuerda el lloro de los niños. Allí tenía mi refugio, allí empecé a hacer mis primeras observaciones del tipo de vida que llevan los humanos. Me asomaba a las claraboyas y les veía ascender por las escaleras, les espiaba desde los aleros de los tejados, me asomaba al interior de sus casas. Esta afición empezó a ocupar todos los instantes de mi tiempo (Ña... 28).

La casa en la que Ña y Bel viven, y donde vive también durante un tiempo el ser que narra el relato, es el espacio protagónico de la historia una vez pasadas las primeras páginas (donde se condensan las descripciones del parauniverso y del universo humano desde el siempre extraño punto de vista del narrador). Prácticamente todas las experiencias del narrador con Ña y Bel se desarrollan en el interior de este piso. A decir de Li-Jung Tseng, «la convivencia hace de la vivienda de Ña y Bel una casa encantada [...]» (272). El efecto fantástico de la novela queda sin duda multiplicado por el contraste entre la realidad corriente, vulgar incluso, del piso, y la voz del narrador de otra dimensión que contempla y describe todo desde el desconocimiento inicial.

### *El valle de las gigantas*<sup>13</sup>

*El valle de las gigantas* (2000) se desarrolla en la provincia de Valladolid, concretamente en el pueblo de Tordesillas, donde Lázaro, un niño casi adolescente, comienza a descubrir a las muchachas a la vez que algunos secretos del pasado de su familia. De entre esos secretos, uno es el que da nombre a la novela: la existencia de un grupo de mujeres no totalmente humanas al parecer, a las que el abuelo de Lázaro y un amigo

<sup>13</sup> Acerca de esta novela pueden verse las siguientes reseñas: Rafael Conte, «La verdad y lo real», *ABC Cultural* (14/10/2000): 17; Andrés Padilla, «Gustavo Martín Garzo», *El País* (30/9/2000): 11; Israel Prados, «El valle de las gigantas», *Reseña* 322 (2000): 23; Ángel García Castellano, «El mundo y sus fisuras», *Revista de libros* 48 (diciembre, 2000): 61.

encontraron a orillas del río, escapando de los crímenes de la Guerra Civil. Estas muchachas, increíblemente bellas y apenas diferenciadas entre sí, que además no tienen lenguaje, atraen a los hombres, pero también les propinan dolorosos mordiscos, y se alimentan de la carne de los muertos en la contienda. La trama fantástica contrasta con el medio perfectamente reconocible en que se desarrolla: Tordesillas, el Monasterio de Santa Clara, Pesqueruela, las orillas del Duero y el Pisuerga, etc. En esta combinación entre lo real cercano y lo fantástico encontramos la comprobación de una de las afirmaciones de Li-Jung Tseng sobre la obra de Martín Garzo: que en ella la presencia de lo fantástico no responde únicamente a una motivación lúdica, sino que:

[...] para él, la fantasía nos da la clave para entrar en el ámbito de lo desconocido, que también forma parte del ser humano. En nuestra vida existen territorios a los que el discurso racional no puede llegar, así que hace falta explorarlos mediante la imaginación. A la vez, el novelista lanza un sutil desafío a la perspectiva «racionalista y positivista» del mundo y un cuestionamiento del imperio absoluto de la razón y de la ciencia poniendo de manifiesto sus límites frente a la misteriosa e inefable identidad del hombre y frente al enigma profundo de su destino (378).

El medio acuático y los espacios altos (copas de los árboles, superficie de mesas o armarios) son los lugares que mayor protagonismo adquieren en *El valle de las gigantas*, y reservo su comentario para la segunda parte del trabajo, en que analizaré la relación de ciertas descripciones espaciales con las ideas sobre mujeres y hombres en las obras de nuestro autor. Únicamente citaré ahora la siguiente descripción del espacio del Valle en que el abuelo de Lázaro y su amigo encontrarán a las gigantas, en que el halo de irrealidad invade el paisaje realista que hasta el momento ha sido el único de la historia:

[El abuelo de Lázaro:] Había algo raro. Mirabas, por ejemplo, las piedras del río y eran, sí, iguales a éstas, pero también distintas, dueñas de una naturaleza tan escondida como indefinible. Y eso te pasaba con los animales, los árboles, las nubes que había en el cielo, ya que a todos los sitios donde mirabas era como si las cosas te estuvieran diciendo que no eran sólo lo que parecían. Ya sabes, la realidad no tiene por qué confundirse con la verdad (*El valle...* 53).

*El jardín dorado*

Mítico, como en *El lenguaje de las fuentes*, pero relativo a la mitología griega y no a la hebraica, es el espacio de la hasta ahora última novela del escritor, *El jardín dorado*. En esta ocasión, el espacio de la tradición que el escritor utiliza como referencia es el laberinto.

La historia presentada por el autor vallisoletano, sin embargo, juega constantemente a tergiversar e inventar sobre la planilla de lo consabido: laberinto, jardín y palacio se confunden, algunos personajes alternan sus nombres míticos con otros nuevos (por ejemplo, el Minotauro lleva el nombre de Bruno; Teseo el de Pescador; Dédalo el de Artífice y Orfeo el de Nómada), peripecias y personajes novedosos se incorporan al relato de la tradición, etc.

Los espacios principales de la novela son dos, el jardín y el laberinto, a los que se añade, con una presencia algo menos destacada, el palacio real. Laberinto y jardín mantienen entre sí una imperfecta relación especular: el jardín es también un complicado dédalo en el que sus habitantes (el Minotauro y sus hermanas) están prácticamente encerrados; por su parte, el laberinto debería ser una reproducción del jardín perfeccionado por el genio humano, pero en su lugar se convierte en una cárcel y un lugar de confusión, proscripción, esterilidad e infelicidad:

Nómada estaba obsesionado con el laberinto, y no llegó a comprender la verdad: que el laberinto debía sustituir al jardín. Eso fue lo que mi padre pidió a Artífice, un lugar que prolongara el jardín, una construcción diseñada para la felicidad de su hijo (*El jardín... 73*).

Esta idea de la duplicidad inexacta tiene profundas raíces en el pensamiento griego, y aunque no es este lugar apropiado para desarrollar sus orígenes y filiaciones sí resultará elocuente mencionar algunos otros ejemplos de relación especular: Afrodita (diosa de la belleza y el amor) se desdobra en Afrodita Pándemos (del amor erótico) y Afrodita Urania (del amor puro); a la vez, Némesis, divinidad marginal en el panteón homérico, pero muy importante en algunas corrientes del pensamiento helénico, reviste un parecido extraordinario con la diosa de Cipris, hasta poder ser considerada doble suya; Helena de Troya, en algunas tradiciones, se ve desdoblada en un simulacro de sí misma, un fantasma, que es

el que es llevado a Troya por Paris y causa la muerte de cientos de guerreros y la caída de la ciudad, mientras la verdadera reina de Esparta permanece —a salvo e inocente— en Egipto. En la novela, tanto el Minotauro como sus hermanas portan máscaras cuando aparecen ante sus súbditos (*El jardín...* 49-50), y la máscara es una duplicación del rostro, o incluso de la propia persona (*prósopon* significa originariamente, en griego antiguo, 'rostro' o 'persona', y de ese significado deriva el de «máscara»). Un último ejemplo nos devuelve al espacio del «laberinto», pues una etimología bastante difundida (aunque igualmente puesta en duda, como puede verse en Santarcangeli 61-4) hace proceder la palabra del griego *labrys*, «doble hacha» (y es cierto que el motivo ornamental y tal vez ritual de la doble hacha se repite en las construcciones minoicas)<sup>14</sup>.

En *El jardín dorado*, Martín Garzo elabora una imaginativa historia cimentada en lecturas y consultas documentales que, sin embargo, no obstan la gran libertad con que se sirve de ellas. Según él mismo declara en una nota pospuesta a la novela, utilizó como fuentes las *Historias* de Heródoto, *Los jardines de la Antigüedad* de Santiago Segura Munguía, *Los mitos griegos* de Robert Graves, la *Historia de la civilización antigua*, de Thadée Zielinski y *El libro de los laberintos* de Paolo Santarcangeli.

Las descripciones del jardín, aunque pueden relacionarse con el tópicos del *locus amoenus* en términos generales, evocan más concretamente las estampas de jardines de la Antigüedad, sobre todo de algunos jardines literarios griegos que recoge en su trabajo compilatorio Segura Munguía. Martín Garzo menciona, además de árboles y flores ornamentales, cultivos útiles como higueras y legumbres (*El jardín...* 32) u olivos (44), lo que hace pensar en el jardín-huerto del rey feacio Alcínoo, que Homero elogia en la *Odisea*, y que en la literatura posterior se ha citado frecuentemente como paradigma de feracidad y abundancia (véase Segura Munguía 54-5).

<sup>14</sup> En las descripciones del laberinto se menciona a menudo el hacha: el dédalo que encierra a Bruno es «el laberinto del Hacha» (*El jardín...* 30), y la narradora alude, entre las disciplinas que aprenden los jóvenes minoicos, la destreza en «manejar el hacha sagrada» (31). Acerca de la duplicación y el simulacro en la cultura griega puede verse Calasso 125-30.

Además, durante la preparación de la novela, el escritor visitó las excavaciones arqueológicas de la isla de Creta. Descripciones como la siguiente evocan, efectivamente, las pinturas murales, las representaciones pétreas (incluida la doble hacha, arriba mencionada) e incluso las tablillas de escritura halladas en los palacios cretenses:

A veces los imitábamos [a los gansos], y recorríamos a su lado las interminables salas del laberinto. Había fosos, tabiques de piedra, pozos de poco calado, escaleras de argamasa roja, altares cuya función nos era desconocida. Las paredes estaban recubiertas con capas de estuco, decoradas con pinturas murales. Había pilastras de piedra y numerosas columnas de madera, más estrechas en su parte inferior. Solían estar hechas de troncos de árboles invertidos, ya que colocados de esta forma se impedía su eventual florecimiento y se protegían sus bases de la humedad. En las puertas se veía la figura del doble hacha, que era el símbolo más sagrado de nuestro pueblo. Antes de la llegada de los gansos, Bruno se perdía a menudo por aquel mundo de pasadizos, escaleras, pozos y salas, y se pasaba días y noches enteras tratando de regresar a sus aposentos. La estrechez de los pasillos y la sucesión casi idéntica de las salas le trastornaba hasta hacerle perder la razón. Arremetía entonces contra las paredes, destrozando con sus cuernos estucos y murales, hasta terminar completamente agotado. [...]

Los aposentos de Bruno estaban formados por varios recintos comunicados. Al más amplio Sombra lo llamaba la Sala de las Dobles Hachas, por la profusión con que esta imagen se repetía en sus paredes. Desde esa sala un pasillo estrecho conducía a la mansión donde dormía. Allí unas ventanas, en los lados sur y este, daban a dos pozos de luz. Sus pinturas eran muy hermosas. Destacaba el fresco de los delfines, en el que podía verse a estos seres tan inteligentes jugando en el mar rodeados de golondrinas. Los delfines eran de color azul oscuro, de vientre blanco, y con una doble franja amarilla en el costado. Se veía la espuma del mar, enmarcada en vivos corales. Al fondo había una escalera estrecha, decorada con frescos de espirales, y en la pequeña sala de arriba la graciosa bailarina giratoria con el cabello largo ondeando al viento. Esa sala estaba llena de objetos valiosos, entre los que destacaban varios vasos decorados con azucenas blancas, un diminuto pez de oro y la colección de tablillas de barro.

Sombra y yo subíamos a menudo a esa sala, y nos demorábamos en la contemplación de esas tablillas cuya escritura no sabíamos interpretar. El idioma en que estaban escritas nos era desconocido [...] (*El jardín...* 174).



Estas últimas líneas son especialmente interesantes: sabido es que en los palacios cretenses se encontraron tablillas con dos tipos de escritura, conocidos como Lineal A y Lineal B. La segunda escritura ha sido descifrada, y su lengua, el micénico (que *grosso modo* puede considerarse una variante muy antigua de griego) es comprensible. Los micénicos que habrían elaborado estas tablillas desarrollaron una civilización en la Grecia continental y, al parecer, pudieron destruir los palacios cretenses y ocupar y reconstruir el de Cnosos hacia 1500-1450 a.C. La Lineal A, que permanece hasta hoy sin descifrar, suele identificarse como la forma de escritura de los minoicos, y el que la narradora de *El jardín dorado*, cretense e hija de Minos, asegure que ninguno de ellos comprendía esa escritura arroja un elemento de misterio más sobre estas tablillas que ya de por sí constituyen un enigma para los filólogos e historiadores antiguos.

La descripción del laberinto que Martín Garzo pone en boca de su narradora menciona frescos que reproducen figuras de delfines y de damas (21); la correspondencia con las pinturas murales halladas en el palacio de Cnosos es clara. Incluso el paso del período Prepalacial o Minoico Antiguo al período de los grandes palacios o Minoico Medio parece encontrarse detrás del siguiente texto:

La calma se había restablecido en la Isla [...]. La revuelta popular que pedía su muerte [la de Bruno, el Minotauro] había sido sofocada con violencia por los soldados de mi padre, había pasado el tiempo y la gente del pueblo había olvidado las afrentas. Dejando aparte los palacios desmoronados (los soldados habían sido especialmente duros con las familias nobles rebeldes), todo estaba en calma. La tierra había sido arada, las viñas rebosaban de racimos, los rosales florecían junto al muro. Se habían levantado nuevas casas, más cómodas y alegres que las anteriores, y los alfareros habían creado un nuevo estilo, esta vez con motivos marinos (*El jardín...* 41).

La transición del Minoico Antiguo al Minoico Medio la marca justamente la construcción de los palacios minoicos de Hagia Triada, Festos y el más célebre de todos ellos, Cnosos (una complicadísima construcción que podría ser el trasunto histórico del mito del laberinto). La decoración de estos palacios y de las piezas de cerámica halladas en ellos abunda, en efecto, en motivos marinos.

Esta combinación en la novela de fidelidad a los datos de la arqueología y la historia y el libre uso de la imaginación se repite en la descripción de las danzas de muchachos y muchachas (29-30, 61).

El laberinto de Martín Garzo es contiguo al jardín y llega a confundir sus límites con éste, lo que propicia la confusión entre ambos. Además, la construcción «no estaba orientada hacia el exterior y hacia lo alto, sino hacia el interior y hacia lo bajo, hacia las profundidades de la tierra» (21), según las descripciones de varios modelos de laberintos que se encuentran en la monografía de Santarcangeli (169-75).

La semejanza entre laberinto y jardín es patente: «Nadie podía visitarnos, pues bosque y jardín estaban cercados por una tapia de más de tres metros, y los soldados de mi padre patrullaban día y noche vigiándola» (*El jardín...* 44); si bien la narradora asegura que, quizá a causa de los constantes cambios de las plantas y flores: «ninguna de nosotras teníamos la sensación de encierro, pues taludes, desniveles y grutas creaban mil y un lugares recónditos, donde podíamos jugar y escondernos» (45). El jardín abunda en toda clase de árboles, flores y arbustos, incluso construcciones; la disposición puede con justicia calificarse como laberíntica:

Nada era triste en aquel jardín, hecho de mil plantas y edificios cuyo mármol brillaba a la luz de la mañana como recién lavado: pérgolas, exedras semicirculares en las que nos sentábamos a conversar, y pórticos situados en lo alto. Delante de esos pórticos, una terraza se recortaba en escalones adornados por setos de boj caprichosamente dispuestos [...] (*El jardín...* 46).

Pero el encierro es evidente, a pesar de la amenidad del paisaje descrito:

El jardín era expresión de ese amor, la prueba de que el vacío podía volverse abundancia, y la desesperanza, vida. Sí, así surgió el jardín, como una construcción contra la muerte. Mi padre, el rey, lo comprendió la noche misma en que los sicarios de los sacerdotes quisieron matarnos. Fue entonces cuando tomó la decisión de crear un lugar donde estuviéramos a salvo. Mandó construir los pabellones altos del palacio, y cercar los patios que los rodeaban. Y en aquel espacio sellado, lejos de las miradas del mundo, hizo crecer un jardín sólo para nosotros (*El jardín...* 69).

Este encierro no se relaciona sólo con la seguridad, sino también con la separación entre los sexos: «Habíamos sido conducidas a ese jardín

cuando apenas acabábamos de dejar el pecho de nuestras madres y nodrizas, y no podíamos sentir añoranza de nada. ¿Por qué íbamos a echar en falta lo que no conocíamos?» (45). Bruno, el Minotauro, será admitido en este laberinto original que es el jardín hasta la llegada a la madurez y la manifestación de su peligrosa naturaleza (el peligro es su agresividad, pero metafóricamente puede aludir a su sexualidad).

Los dibujos misteriosos que contemplan la narradora, Ariadna, y su hermana Sombra en una gruta pueden estar inspirados en las páginas que Santarcangeli dedica a las pinturas y grabados rupestres hallados en diversos lugares de Europa, en algunas de las cuales aparece representada una figura antropomórfica con cuernos rodeada de figuras menores (Santarcangeli 121-23). La analogía con las pinturas contempladas por Ariadna y Sombra tal y como la propia narradora la describe es obvia:

Representaban un jardín lleno de plantas y animales. En el centro, había un hombrecillo con cuernos junto a varias muchachas que se daban la mano. [...] La escena en el campo de flores, la imagen de aquel niño toro y de las muchachitas que había a su lado. Éramos nosotras, ¿verdad?, le pregunté a Sombra. Sí, éramos nosotras en la mirada de aquellos niños (*El jardín...* 102-3; véase también 103-4).

Los niños, autores de las pinturas rupestres, son seres misteriosos que no hablan y beben agua sin cesar ni lograr calmar su sed, y pertenecen al mundo de los muertos (su aparición se produce justamente cuando acaba de morir Eco, una de las hermanas que acompañan a Bruno en el jardín). Precisamente Santarcangeli recoge en su estudio una amplia muestra de testimonios en que el espacio del laberinto se constituye en símbolo del más allá o de la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, tan difícil de cruzar como el más complejo laberinto (Santarcangeli 139 y ss.). Recuérdese que en la novela, el jardín es el germen del laberinto, y éste una duplicación imperfecta de aquél; las grutas son, además, consideradas lugares próximos al inframundo o reino de los muertos en muchas culturas para las que la vida después de la muerte se asocia a lo subterráneo. El tema literario de un contacto precario entre vivos y muertos a través de estas pinturas está, pues, refrendada por datos sobre las culturas mediterráneas y las creencias asociadas a los laberintos. Pero resulta, además, un tema querido para Gustavo Martín

Garzo, quien lo ha desarrollado –ya bajo un tratamiento muy distinto– en su novela *La soñadora* (2001)<sup>15</sup>.

Hasta aquí hemos podido comprobar las conexiones de la escritura de Martín Garzo con lo que la historia y la tradición antigua establecen acerca de la cultura minoica y el mito del Minotauro y el dédalo (sea jardín, sea construcción) del que este ser es a la vez señor y prisionero. Con todo, la atracción por el espacio del laberinto en la literatura de la segunda mitad del xx y en adelante se debe principalmente a un autor, Jorge Luis Borges. No es posible resumir en este trabajo los significados de este símbolo en su obra, ni siquiera ofrecer una lista completa de los laberintos por él ideados: «El jardín de los senderos que se bifurcan» y los imaginados en «Los dos reyes y los dos laberintos», que vienen a la mente de manera inmediata, son sólo las muestras más conocidas. Pero uno de sus cuentos sí reclama que nos detengamos algo más en su consideración como fuente de *El jardín dorado*. Naturalmente, me refiero a «La casa de Asterión»<sup>16</sup>, donde Asterión es el Minotauro y la casa no es otra que el laberinto del mito griego. Este relato ha resultado germinal para las numerosísimas revisiones que la posmodernidad ha realizado –y sigue realizando– sobre el mito del laberinto cretense y su dueño y prisionero. La breve narración de Borges da voz al propio monstruo y le muestra horrorizado por la monstruosidad de la gente corriente (a la que ha visto saliendo ocasionalmente del laberinto), ignorante del trágico destino que le aguarda a la llegada de Teseo, e incluso ansioso por la venida de alguien que venga a romper su soledad (pero los lectores sabemos que esto significará su muerte). Asterión puede ser el hombre o puede ser un dios (o

<sup>15</sup> Y, anteriormente, en un experimento literario llevado a cabo en la revista digital <www.imaginando.com>, creada por varios alumnos de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, con el apoyo del Profesor Javier Blasco y de la Fundación Jorge Guillén. Gustavo Martín Garzo accedió generosamente a colaborar en el primer número, aparecido en el año 2000, escribiendo el primer capítulo de una historia que habrían de continuar los lectores a su antojo. El título de esta novela de múltiples bifurcaciones era *La señora*, y también en ella el contacto entre vivos y muertos era un elemento decisivo, como lo es en la película *El sexto sentido*, dirigida por M. Night Shyamalan y muy apreciada por Martín Garzo, que le dedicó un artículo de idéntico título, incluido en *El libro de los encargos* (261-74) y parcialmente reproducido en *Sesión continua*, el volumen que compila escritos del autor sobre cine (131-34).

<sup>16</sup> Incluido en *El Aleph* (1949). Esta colección de relatos contiene, además, el ya citado «Los dos reyes y los dos laberintos» y «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto».

más bien es una y otra cosa, según la perspectiva que tomemos, recordando el verso del propio Borges «¿qué dios detrás de dios la trama empieza?». A partir del cuento del argentino, la visión del Minotauro como monstruo y enemigo del héroe (Teseo) ha ido cediendo en importancia y frecuencia a la que hace del hombre-toro un símbolo del ser humano, víctima de una naturaleza de la que él mismo no es responsable y atrapado en la soledad de una existencia laberíntica, de cuyo plan y sentido lo ignoramos todo. Esta es la interpretación que prevalece también en la novela del autor vallisoletano, y que resulta propiciada por el hecho de que la narradora sea Ariadna. La tradición representa a esta heroína como hermana del monstruo y enamorada de Teseo, enfatizando este segundo rasgo sobre el primero (pues Ariadna traiciona a su hermano con el ardid del ovillo, que permite a Teseo guiarse en los corredores de la morada del hombre-toro). En *El jardín dorado* Ariadna no ama al extranjero que llega para aniquilar a Bruno (el Minotauro), y sin embargo adora a éste; dado que ella es la narradora y testigo principal de los hechos, constantemente «corrige» las versiones más extendidas del mito, a menudo explícitamente: por ejemplo, cuando afirma que el ovillo de Ariadna no era tal ovillo, sino el oído del que ella podía valerse para hallar al Minotauro en el laberinto, escuchando los latidos de su corazón (*El jardín...* 53, 85), cuando asegura que valiéndose de él lograba escapar de Actor (Teseo) para reunirse con el Minotauro (73), o que el relato de cómo éste mató al hombre-toro es en su mayor parte falso (229). De este modo, Martín Garzo traiciona y enriquece simultáneamente la tradición clásica.

Por último, creo necesario mencionar que en su monografía sobre los laberintos, Santarcangeli expone el rendimiento de este símbolo en campos distintos del arte o la literatura, como la psicología. En efecto, el laberinto ha sido utilizado en pruebas aplicadas primero a animales (desde finales del siglo XIX), y más tarde sobre humanos (desde la Primera Guerra Mundial), con el fin de calibrar los procesos de adquisición de hábitos, aprendizaje e inteligencia práctica, tal y como lo expone Paolo Santarcangeli (314-324). Quizá también esta vertiente del símbolo del laberinto haya contribuido a hacerlo interesante a los ojos de Gustavo Martín Garzo, quien estudió Psicología y ha ejercido durante años como psicólogo<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Gustavo Martín Garzo abandonó los estudios universitarios de Ingeniería (que cursaba en Madrid) para especializarse en Psicología, dependiente entonces de la licen-

Hasta aquí hemos podido ver, en líneas generales, la importancia del espacio en las cinco novelas elegidas, y cuáles son los lugares que con mayor frecuencia o con más peso en la trama aparecen en ellas. A continuación, analizaremos el tratamiento de algunos espacios concretos que aparecen en estas novelas (también en otras en las que no podemos detenernos), y que adquieren matices relevantes para la representación de los sexos masculino y femenino, así como de las relaciones entre ambos.

### ESPACIO, GÉNERO Y SEXO

En mi casa nunca hubo chicas de nuestra edad, ni por supuesto el alboroto de sus risas o de sus juegos, tan diferentes. Eran además tiempos de roles bien definidos, en que chicos y chicas parecían tener asignado un papel diferente en función de su sexo. Los trajes, los peinados, pero también los juegos, y hasta los colegios eran distintos. La sociedad entera era rigurosamente sexista, y la posibilidad de convivir con el otro género, salvo a través de la relación con familiares o vecinos, era casi nula. De forma que el mundo de las chicas nos era tan desconocido como el mundo de las bandadas de garzas y de las manadas de gacelas. [...] Sí, eso eran las chicas para mí, seres extraños, un poco especiales, no tanto ilógicas como dueñas de un pensamiento diferente. Bastante impredecibles, en suma, pues vivían bajo el sutil y siempre impredecible imperio del guisante (Martín Garzo, *El libro...* 37-8).

Ya en otro lugar he reproducido esta cita de Gustavo Martín Garzo por considerarla muy explicativa acerca de ese conflicto del hombre ante el mundo de las mujeres (pues parece tratarse, en efecto, de «otro» mundo). El pasaje pertenece a una breve rememoración titulada «La princesa del guisante», incluida en *El libro de los encargos*; se presenta ante el lector, pues, bajo la convención de un «pacto autobiográfico», reclamando que al leerlo le concedamos un especial crédito, un estatus de singular veracidad (aunque ya sepamos la autobiografía no es otra cosa que un género narrativo más y, por tanto, esencialmente ficcio-

---

ciatura de Filosofía y Letras, titulación en la que se licenció, en la Universidad de Valladolid. Durante años ejerció como psicólogo clínico en diversos organismos públicos de salud mental de la ciudad castellana.

nal<sup>18</sup>). Gustavo Martín Garzo, confesando/construyendo su identidad ante los lectores, describe así su contacto y su visión primera de la «otra» mitad de la humanidad, y en su recuerdo está muy presente el énfasis que la educación recibida ponía en la separación radical entre niños y niñas, muchachos y muchachas, hombres y mujeres, una separación que se basaba en la diferencia (también radical, «esencial», pues afectaba a su misma entidad como seres humanos, e insalvable) entre unos y otras.

No pocos pasajes del narrador retratan a hombres y mujeres, en conjunto, anteponiendo los rasgos que los distinguen a aquellos que los unen (la humanidad que les es común, y esencial para ambos). En *Ña y Bel*, la asunción del punto de vista de un ser completamente ajeno a la naturaleza humana permite al escritor realizar una descripción de las diferencias sexuales desde el punto de vista de la extrañeza total, cargando las tintas sobre las marcas que distinguen a mujeres y varones. El estilo recuerda, como ya dijimos, a los libros de historiadores y geógrafos de la Antigüedad, y de viajeros de los siglos XVIII y XIX, con sus noticias sobre otros pueblos o incluso sobre especies animales desconocidas, donde los autores deben ofrecer informaciones muy pormenorizadas y claras a sus lectores, que ignoran absolutamente todo sobre las rarezas que se describen. El efecto está, como puede verse, muy logrado:

Ña y Bel son dos hembras de la especie humana. Me es difícil explicar esto. Entre nosotros, no hay diferencias así. Nos gusta el juego, unirnos en súbitos arrebatos, en los que nuestros cuerpos se mezclan y sus sustancias se hacen una. Nada semejante a lo que pasa entre los humanos. Forman dos grupos diferenciados, con funciones, actitudes y hasta formas de pensamiento distintas. El primero, compuesto de individuos por lo general más vigorosos, de mayor volumen y movimientos más bruscos. El segundo, de cuerpos mucho más vivaces y gentiles, aunque de un tamaño que suele ser algo inferior. [...] Supe enseguida que mantenían una confrontación permanente. Es una confrontación misteriosa, ya que ambos no dejaban a la vez de atraerse y de repelerse, como si todo lo que alentaba en la Tierra estuviera animado por una voluntad raras veces satisfecha de quietud y reposo, que no pudiera cumplirse más que cuando uno de cada grupo encontraba en el otro aquél o aquélla que le apaciguara (*Ña...* 30-1).

---

<sup>18</sup> Un excelente acercamiento a esta cuestión puede encontrarse en los artículos de Darío Villanueva «Para una pragmática de la autobiografía» y «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía».

Al contemplar las diferenciaciones entre machos y hembras de la especie humana desde los ojos de un ser para el que la distinción sexual es algo totalmente nuevo y extraordinario, los lectores de *Ña y Bel* encuentran súbitamente destacadas diferencias que de ordinario no están constantemente en el primer plano de la conciencia.

En numerosos pasajes de novelas del autor estas diferencias entre hombres y mujeres se traducen en una representación espacial: «el mundo de las mujeres» y «el mundo de los hombres» son dos espacios literalmente distintos y apartados. La cita autobiográfica con que iniciábamos este epígrafe permitía ver la propia experiencia del autor en su infancia y adolescencia de una costumbre social según la cual hombres y mujeres estaban «naturalmente» separados, es decir, separados por mor de una exigencia natural, y en virtud de ella confinados en esferas diferentes entre las que el contacto es imposible o, cuando menos, difícil y peligroso. Ya en mi trabajo sobre el espacio y el género en *El amigo de las mujeres* encontré dos ejemplos sumamente claros de esta idea (las fábulas de raíz oriental «El Gran Camino» y «El amigo de las mujeres»). Con el primero de ellos, «El Gran Camino», coincide en gran medida este pasaje de *El lenguaje de las fuentes*, donde José piensa en «la colina de la que había hablado el profeta Isaías»:

Era su sueño preferido desde que era un niño, e, incluso, en sus ratos libres y con la excusa de estar haciendo juguetes para los niños, había tallado en madera alguna de estas escenas. El lobo vivía junto al cordero, el león comía paja junto al buey, y el niño de pecho jugaba en su cunita con víboras y alacranes que jamás le causaban daño. ¡Cuánto le habría gustado haber podido encontrar el camino hacia un mundo así, y estar en él con María y el niño después de la terrible noche! Un mundo donde todas las puertas estuvieran abiertas, donde el trabajo no estuviera al servicio del propio provecho, y en que niños, ancianos y enfermos se sustentaran con bienes comunes. También donde hombres y mujeres no se guardaran desconfianza mutua, y donde pudieran aprovecharse dulcemente unos de otros sin que nadie fuera vencido (*El lenguaje... 24*).

Se trata de una alusión a *Isaías 11: 1-9*, pasaje bíblico con el que la intertextualidad es evidente, pues el texto bíblico reza: «Habitará el lobo juntamente con el cordero; y el tigre estará echado junto al cabrito; el becerro y el león andarán juntos, y un niño pequeñito será su pastor.



[...] Y el niño que aún mama estará jugando en el agujero de un áspid, y el recién destetado meterá la mano en la madriguera del basilisco». Sin embargo, la alusión a la paz entre hombres y mujeres es innovación del escritor, en consonancia con lo expresado en tantos otros lugares de su obra (por ejemplo, las fantasías orientales de *El amigo de las mujeres*).

Las distinciones sexuales, físicas y psicológicas, se cifran, por una especie de proceso metonímico, en una separación espacial. Esta separación provoca inmediatamente el deseo de transgredir los límites (de salvar las diferencias entre hombres y mujeres y de atravesar, literalmente, esos espacios separados). En *El amigo de las mujeres* pueden encontrarse varios ejemplos en que el narrador o el protagonista masculino se imagina colándose en un espacio reservado para las mujeres, o asaltando la habitación de la mujer deseada, o el cuerpo de la mujer deseada (superando la metonimia por la que el espacio corporal se representa como espacio físico externo, y la transgresión corporal se sublima en transgresión de habitaciones, puertas, etc.).

Pero estas transgresiones sólo son posibles merced a una tara (simbólicamente, precio pagado o sacrificio a cambio de contemplar lo prohibido): la castración, en *El amigo de las mujeres* (44-8), o ser tomado por mudo, loco o retrasado, como José entre las mujeres del campamento kenita (*El lenguaje...* 78-81).

Esta fantasía del varón escondido o admitido en el espacio íntimo de las mujeres a cambio de un sacrificio aparece en *Las historias de Marta y Fernando* con algunas variantes: la ensoñación no se adjudica al hombre, Fernando, sino a Marta, y no se trata del espacio de varias mujeres, de un gineceo (como normalmente sucede con este tipo de fantasía repetida en las obras de Martín Garzo), sino de la habitación de ella:

¡Con qué gusto te hubiera dicho que te quedaras, que volvieras conmigo a Castro, que estaba segura que podía tenerte escondido en mi propio cuarto, sin que ni mi padre ni Julia llegaran a descubrirlo nunca! Tenía un armario que ocupaba toda la pared de mi cuarto, y te veía allí metido, entre la ropa, y a mí yendo y viniendo, unas veces con las manos llenas de comida, que devorabas al momento, y otras metiéndome dentro, buscando a tu lado aquel calor, el segregarse de las colmenas y de las madrigueras más umbrías. Y hasta, fíjate si sería lanzada, que llegué a decírtelo, ¿te acuerdas? «Si quieres en mi cuarto tengo un armario donde podrías vivir». Y tú me miraste con ese desconcierto en los ojos, que fue la cualidad más cierta de aquel primer tiempo,

como si acabaras de salir del mar, de lo más hondo del mar, aún con el pensamiento puesto en las profundidades y en las corrientes ocultas, y te debatieras entre los dos mundos, sin saber lo que tenías que hacer. Y yo te dije que ibas a estar en la gloria, porque te llevaría cubatas a escondidas, y que si querías y te portabas bien luego por las noches te dejaría venir a mi cama; y tú, cuyos ojos se habían cubierto de una delgada película, como un animal que va a dormirse, a todo me decías que bueno (*Las historias...* 175-76).

La necesidad de renunciar a la naturaleza masculina o a parte de ella para ser aceptado en el hábitat de seres de una naturaleza diferente se manifiesta en la comparación con un animal marino debatiéndose entre dos mundos. El armario, de tan amplia significación simbólica-sexual (sobre todo en la tradición anglosajona) podría representar la necesidad de mantener oculta, domada, la propia naturaleza, precio que se paga para ser admitido en el espacio femenino: el hombre puede quedarse a vivir en la habitación de la mujer, pero a cambio de convertirse en un animalito doméstico que debe permanecer oculto y fiar a la diligencia de ésta sus necesidades (comida) y su disfrute (cubatas, sexo).

La diferenciación sexual es también una preocupación presente en *El jardín dorado*. El rey de la isla y padre de Bruno pretende ocultar a éste su monstruosidad rodeándole sólo de mujeres y eunucos, a fin de que asuma sus peculiaridades físicas de hombre-toro como marcas de su sexo. Aunque mediante el engaño, la narración presenta un mundo en que la diferenciación sexual es extremada, basada en lo monstruoso, e incluso la farsa se justifica tomando como ejemplo la propia naturaleza, donde existen especies en que machos y hembras presentan diferencias muy acusadas. El hecho de que Bruno el Minotauro sea el único varón sexuado (monstruoso) del espacio cerrado (el jardín) reproduce la estampa, muy repetida en la narrativa de Martín Garzo, del varón que vive entre mujeres a cambio de una renuncia (la emasculación, la ceguera, la deformidad...):

Tuvo entonces [el padre del Minotauro] la idea de las hermanas. La idea de traer al jardín varias niñas de nuestra edad, que pudieran crecer con nosotros y acompañarnos en nuestros juegos. Tenían que ser niñas, para que Bruno no pudiera compararse con ellas, y atribuyera así su diferencia a los sexos distintos. ¿No sucedía eso entre los animales? ¿No eran a veces hembras y machos tan distintos entre sí que hasta llegaban a parecer especies

distintas? ¿Por qué mientras las niñas tenían un rostro delicado y blanco, no podían tener los niños una cabeza de ternero y mugir en vez de hablar? No era difícil conseguir eso, bastaba con eliminar del jardín toda presencia masculina. Por eso eligió a los eunucos como ayudantes de las amas, y por eso en los primeros años el acceso al jardín siempre estuvo prohibido a los hombres [...] (*El jardín...* 71).

En esta obra, la narradora –Ariadna, hermana de Bruno, el hombre-toro– rememora una etapa pasada, en la infancia o primera pubertad de ambos y de sus otras hermanas (innovación de Martín Garzo sobre el relato de la tradición), en que las diferencias sexuales resultaban indiferentes o, al menos, no conducían a la separación y al recelo:

Es curioso, pero ante él no sentíamos vergüenza, cosa que nos pasaba con muchos muchachos de nuestra edad. Nos bañábamos desnudas y hasta orinábamos a su lado sin importarnos que nos pudiera ver. Hablábamos de nuestras cosas, incluso de las más íntimas, los trastornos propios de nuestra naturaleza de mujer, con la misma libertad que si nos encontráramos solas (*El jardín...* 23).

Con la llegada a la edad adulta, ese orden común queda irremediablemente fracturado:

Somos nosotras las que tenemos que enseñarles [a los varones] a escuchar, a ser gentiles y pacientes. Enseñarles que deben renunciar a su fuerza. [...] Ellos renuncian a su fuerza y nosotras, a cambio, les entregamos las palabras. Porque las palabras son una invención del amor, una invención de la madre. [...] Las palabras son ese trato con lo ausente, con lo que tal vez no puede existir. El mundo de la madre es el mundo de la piedad; el del padre es el de la ley. Por eso el padre no tiene palabras. No habla, dicta. Los padres hablan para decir lo que son las cosas, las madres para pedir que sean de otra manera (*El jardín...* 32).

Como en tantas otras obras del autor, aunque con variaciones, existen en *El jardín dorado* seres masculinos –en este caso son varios, a diferencia de en otros lugares– admitidos en el gineceo: además de Bruno, rodeado de mujeres, están los eunucos y los autómatas. También éstos (como los eunucos, como el ciego de *El amigo de las mujeres*, como Fer-

nando encerrado en el armario de Marta, etc.) pagan a cambio de esa intimidad con el mundo femenino una renuncia a su masculinidad (en este caso, de su humanidad: son varones, pero no son en realidad varones, aunque sean idénticos a ellos y puedan copular, porque al fin y al cabo son autómatas y no seres humanos):

[Surgió entre otros comentarios] aquella leyenda sobre los autómatas copuladores que tanta influencia tendría después. Según esa leyenda, mi madre y las esclavas se aficionaron a aquellos autómatas, que Artífice fue perfeccionando día tras día, hasta lograr que fueran casi indiscernibles de los hombres, y apenas abandonaban sus aposentos, donde se entregaban a todo tipo de actos lascivos (*El jardín...* 134).

La separación de los sexos es especialmente marcada en un acontecimiento como un parto, por ser ésta una experiencia exclusivamente femenina. Al narrar el nacimiento de Bruno, el Minotauro, y de la narradora, se repite una expresión que refuerza las diferencias presentándolas como una separación física (lo que en efecto es, pues el alumbramiento tiene lugar en los aposentos de las mujeres, separados de las estancias de los hombres o mixtas): «Puedo sentir aquel mundo de mujeres temerosas a nuestro alrededor [...]»; «El mundo eterno de las mujeres ocupándose de los recién nacidos» (*El jardín...* 56).

La evocación que la narradora –Ariadna– hace de los aposentos de su madre caracteriza el espacio femenino como un lugar cerrado (una especie de *sancta sanctorum* que incluso tras morir su ocupante se conserva intacto), pequeño pero lujoso, y presidido por inquietantes representaciones de la madre como diosa-serpiente (de acuerdo con las figuras religiosas halladas en Creta). Más llamativa aún es la reflexión final, que convierte la caracterización de la madre en una generalización sobre el sexo femenino:

Recuerdo haberme paseado muchas veces por los cuartos privados de mi madre, que se conservaban como ella los había dejado. Eran relativamente pequeños y tenían un carácter hogareño e íntimo. No faltaban cuartos de baño, ni agua corriente. [...] Allí estaba el cuarto donde se conservaban y domesticaban serpientes para ella, y allí, en el muro, estaban los frescos que la representaban en el esplendor terrible de su belleza. La parte superior de su cuerpo fuertemente acordonada, dejando al descubierto sus

pechos, y un delantal colgando sobre la falda en pisos típica de nuestra isla. Mi madre sostenía en cada mano una serpiente y sobre su corona había un gato montés. Y yo odiaba ese rostro, y odiaba su belleza orgullosa, amenazante. Sólo sus pechos blancos me parecían dignos de amor. Por eso aprendí a reconocerla, pues sólo el odio nos permite comprender a los demás. Supe entonces que no era distinta de nosotras. Todas las mujeres del mundo son así, ladronas de vida. Buscan palabras cálidas, objetos preciosos, criaturas diminutas, árboles llenos de corazones. Por eso cayó en las manos de Artífice, el gran manipulador (*El jardín...* 130)<sup>19</sup>.

En *Ña y Bel* el narrador es admitido entre las mujeres, primero porque no saben que está allí (no es visible para ellas), y en última instancia porque al fin y al cabo no es un humano varón. Sin embargo, aunque entre los de su especie no hay diferenciaciones sexuales, este narrador ve a *Ña* y *Bel* como opuestos, algo que nunca le sucede con los varones humanos, de los que apenas habla; en ese sentido, pues, la oposición se funda en la especie, pero funciona prácticamente igual que la oposición de sexos que vemos en otras novelas. La mutilación o «castración» simbólica que en otros libros paga el varón acogido entre las hembras aquí también se da: el narrador «paga» no siendo un varón, perteneciendo a una especie diferente:

Normalmente, las hembras humanas son recatadas. No les gusta que las vean desnudas, por lo que las ropas que usan no tienen en ellas la sola función de adornarlas o protegerlas de las inclemencias del tiempo, sino sobre todo la de sustraer a la vista de los otros, especialmente de los varones, ciertas partes de sus cuerpos que prefieren mantener ocultas. No sucede así cuando se encuentran solas las de su grupo. Entonces se muestran tan campantes, aun faltas de esa ropa, sin experimentar vergüenza alguna. También lo hacían conmigo. Me aceptaron desde el principio en ese círculo mágico de los vestidores, y creo que en ningún otro sitio de la Tierra fui más feliz. «Quién sabe –murmuraba *Ña*, encogiéndose de hombros–, a lo mejor en su mundo es también una chica» (*Ña...* 57).

<sup>19</sup> La descripción de los frescos corresponde aquí nuevamente a imágenes reales conservadas en los palacios cretenses excavados, que como ya he señalado, Gustavo Martín Garzo visitó mientras elaboraba la novela.

La intrusión del innominado narrador en las vidas de Ña y Bel tiene uno de sus hitos en el espacio del cuarto de baño, con la contemplación y escucha del acto de la micción<sup>20</sup>:

Volaba detrás de ellas cuando respondían al teléfono, cuando iban a la cocina a prepararse el desayuno, hasta cuando iban al baño. Se sentaban sobre la tacita blanca, y yo me recogía junto a sus tobillos. Me encantaba el vigor con que expulsaban de su cuerpo aquel líquido dorado, que chocaba contra la loza, y como luego se recomponían las ropas metiéndose las manos bajo la falda (Ña... 85).

El cuarto de baño, además de constituir uno de los lugares más privados y en el que la separación entre hombres y mujeres es más acusada, nos remite a otro de los motivos recurrentes en la obra de nuestro autor: el agua<sup>21</sup>. Unas veces se asocia a la naturaleza femenina, otras a la posibilidad de fusión de ambos sexos en una sola materia indivisible, como el elemento que constituye un todo en el que no se diferencian unidades, no hay cortes materiales que puedan propiciar la individualidad.

En el siguiente pasaje de *El lenguaje de las fuentes*, que da cuenta de un sueño de José<sup>22</sup>, el medio acuático encarna el ideal inalcanzable de

<sup>20</sup> Más arriba se ha citado ya un pasaje de *El jardín dorado* en el que la narradora pondera la extrema intimidad existente entre el Minotauro y ella misma y sus hermanas afirmando que no se avergonzaban de orinar junto al monstruo. Una fantasía similar a la de *Ña y Bel* aparece en «Las amigas» (*El amigo...*, 35-6), y por dos ocasiones en *El lenguaje de las fuentes* (47, 93). Y escenas en que una mujer o una niña aparecen orinando pueden encontrarse en otras obras suyas, como en *La vida nueva* (104).

<sup>21</sup> Li-Jung Tseng advierte la utilización simbólica del agua desde la segunda novela del autor, *Una tienda junto al agua* (Valladolid: Los Infolios, 1991), y acertadamente señala: «[...] con esta novela se inicia una de las obsesiones de este novelista: las imágenes recurrentes del agua asociadas con lo femenino» (99). Además, son un leitmotiv en su obra las comparaciones con animales del medio acuoso o incluso la aparición de seres fantásticos mitad pez, mitad humano, como el hombre-peze de *La princesa manca* (Madrid: Ave del Paraíso, 1995), *La vida nueva* (Barcelona: Lumen, 1996) y *La soñadora* (Barcelona: Plaza & Janés, 2001). También los ángeles de *El lenguaje de las fuentes* poseen manos «palmeadas como las de los anfibios» (*El lenguaje...* 92).

<sup>22</sup> Es grande la importancia del mundo onírico en la narrativa de Martín Garzo. En *El lenguaje de las fuentes*, José, ya anciano y debilitado, despojado por la divinidad de lo que había esperado de la vida, prefiere dormir a vivir conscientemente (en parte, a causa del vino narcótico que el ángel Abdenago le proporciona). Como Li-Jung Tseng

fusión entre los sexos, por ejemplo. Se trata de un sueño que incluye la idea de un mundo líquido —expresamente descrito como prenatal— en que los cuerpos, aun de diversos sexos, se funden, indiferenciados. Esta fantasía andrógina de armonización de los sexos contrasta, en la segunda parte del sueño, con una idea de mutilación en la que no parece descabellado ver una metáfora del temor a la castración:

Lentamente se fue adormilando. Tuvo un sueño extraño, un sueño [...] que le devolvió intacta la presencia y el amor de María. Soñó que estaba con ella. Eran mellizos y aún no habían nacido. Vivían en un medio acuático por el que se desplazaban con una rapidez y una ligereza admirables. Todo el día estaban moviéndose. Iban incesantemente de un lado para otro, siempre con la mayor felicidad. Jugaban a perseguirse, a desplazarse con súbitos impulsos, como coletazos. El lecho estaba cubierto de grandes piedras blancas, pulidas y luminosas como huevos; y el agua era transparente y cálida.

Durante esa parte del sueño, en el que no hacían sino jugar y perseguirse, José sintió un profundo placer corporal. Cada gesto parecía revelar una posibilidad nueva, cada proyecto de acción llevar aparejado su instantáneo cumplimiento. Por momentos sus miembros se mezclaban, parecían confundirse entre sí, con el mismo líquido por el que se movían, como si sus sustancias fueran intercambiables. De pronto oían una voz. Les advertía que dejaran de jugar, que había llegado la hora de salir del agua. Obedecían, pero al ascender empezaban a pelearse. Se empujaban, se agarraban el uno al otro con una violencia creciente. En medio de ese forcejeo, María le arrancaba uno de los brazos de un violento tirón. La sangre manaba abundantemente, tiñendo el agua de rojo, y él veía su bracito perderse corriente abajo mientras María le miraba con ferocidad (*Ña...* 34).

La asociación de la feminidad al elemento acuoso coincide con la visión, relativamente frecuente en la obra de Martín Garzo, de cada mujer como encarnación ideal (no individual) de la feminidad. Dicho de otro modo: cada mujer sería todas las mujeres y, en cierto modo, las mujeres (o algunas mujeres) serían indiferenciables unas de otras, por cuanto todas ellas serían «la mujer». Por ejemplo, en *Ña y Bel*:

---

afirma, «[el sueño] sirve como mecanismo de evasión de una realidad que le es hostil y cruel» (119).

Empecé a vivir con las dos. Me es muy difícil hablar de esa vida en común. En ocasiones, las confundía; llegué a dudar de si tenían una existencia independiente o eran un organismo único en momentos distintos de su constitución o necesidad. Debo reconocer que aún ahora tengo mis dudas y que, más que sus diferencias, lo que siempre me atrajo fue lo que tenían en común (Ña... 57).

En la novela citada, el espacio acuático tiene gran relevancia y una marcada connotación sexual. Recordemos que el narrador comparte con las dos muchachas incluso los espacios más íntimos (el cuarto de baño, durante la micción de éstas). Esa fantasía voyeurística llega al ideal de fusión precisamente en el agua, el espacio de la fusión perfecta de las materias distintas (sexos distintos, especies distintas), que por un momento se hacen miscibles:

Una tarde, nos fuimos de excursión. A Ña y a Bel les gustaba mucho bañarse. Bajaban a los ríos y se zambullían en el agua, en la que eran capaces de pasarse horas enteras sin salir. Fue para mí una verdadera revelación. El agua es en la Tierra el medio más parecido a nuestras Colonias, y muy pronto me había familiarizado de tal forma con ella que era capaz de los mayores atrevimientos. [...] Me pegaba a sus cuerpos, los arrastraba por la superficie o formaba inesperados remolinos que los hacían sumergirse en medio de un hervor de burbujas, como si parte de su materia se dispersara gracias a esa acción, súbita y desintegradora. [...] Baste añadir que los humanos creen que tienen un alma inmortal. Que una parte de ellos mismos no morirá nunca. Creo que, cuando se acarician, olvidan esa vaga pretensión. Son entonces como Ña y Bel en el río. Cuerpos líquidos. Puedo hablar de ello porque yo también lo fui (Ña... 65-66).

Un nuevo encuentro más claramente sexual, expresado como una unión prácticamente mística, tiene lugar con Bel, en el agua por supuesto, esta vez en la bañera de la casa. En el capítulo titulado precisamente «La bañera», el narrador cuenta la costumbre que la muchacha toma de bañarse con el extraño inquilino de su casa, y cómo éste, al fusionarse con el agua, recorre todo el cuerpo con mayor concentración que en el río: «No podía llevar a cabo los grandes desplazamientos, los grandes giros que siempre fueron la ley de mis visitas a aquellos reinos acuáticos, en que fui más feliz que en ninguna otra región de la Tierra, y esto me



obligó a una mayor especialización de mi fuerza. Perdí ligereza, aquella desenvoltura incomparable, pero sólo para ganar una intensidad mayor, la sorpresa de una lentitud que me fue descubriendo la tierna geografía de su desnudez» (67). En una de las ocasiones en que el narrador y Bel se entregan a ese juego, éste, transmutado en agua, penetra casi accidentalmente en el cuerpo de Bel, y por unos segundos permanece dentro de él (convertido ahora en habitáculo, en espacio):

Esa tarde, sin embargo, después de una cerrada lucha, los hechos tomaron un derrotero distinto. Mis arremetidas se generaban desde abajo, donde ella apoyaba sus muslos, y sentí de improviso cómo aquel cuerpo cedía a mi empuje. Fue una experiencia inesperada, que apenas duró unos segundos. Me vi corriendo por el interior de una materia palpitante y hendida, que se iba ensanchando a mi paso, como sucede con el cuerpo de los reptiles en las digestiones interminables de sus presas. Era un medio resbaladizo por el que, a pesar de su densidad, me desplazaba sin ningún esfuerzo, en medio de una indescriptible dulzura. Cuando me quise dar cuenta, estaba chapoteando en el baño. Recuerdo que Bel se levantó y se puso a dar saltos y gritos en la bañera. Al sentirme de nuevo en el agua, la abandonó con prisa. Corrí a por la toalla. Tenía las mejillas rojas, y su cuerpo permanecía envuelto en una nube de vapor; como cuando se echa agua sobre las brasas. «No lo vuelvas a hacer», me dijo (*Ña...* 71-2).

Ya hemos hablado de la simbología del medio acuoso, que puede ser la de la fusión ideal entre los sexos, pero que a veces remite sólo al sexo femenino. La identificación de la mujer con lo líquido viene de antiguo, asociada a ideas precientíficas (que vinculan líquido amniótico, sangre, limo...). Esta asociación sexo femenino-líquido es prácticamente explícita en el capítulo de *Ña y Bel* titulado «La reina de los caracoles», donde el narrador cuenta algunas experiencias con Bel:

No era nuestro único juego en el agua. A menudo llenaba el balde y me llamaba para que me metiera dentro. «Ahora, el agua pesada», me decía. Tomaba toda la extensión del balde y me contraía, haciendo que el agua se condensara hasta constituir una única e inmensa gota, pesada y densa como la grasa, pero de una transparencia incomparable. Me llevaba a su cuarto y, mientras trabajaba –escribía a máquina sin parar–, me ponía encima de la mesa. Siempre acababa hablando de la bañera. «¿Qué has visto? –me pre-

guntaba—. Debe de estar todo sucio, debe de ser un asco». Y añadía, con los ojos inundados de lágrimas: «Un día me vas a matar».

Se acostaba en la cama, y yo me extendía por su cuerpo hasta formar sobre él una delgada película. Una película viva, que la cubría por completo, pues ella se quedaba desnuda. Cuando el agua se enfriaba, volvía a concentrarla en su pecho. Me bastaba hacer eso, formar de nuevo el agua pesada, para generar calor. Luego volvía a extenderme hasta cubrirla con aquel líquido, que brillaba al extenderse a la luz. Ña entró un día en el cuarto y, al vernos así, se le escapó un grito: «¡Pareces la reina de los caracoles!» (Ña... 78-9).

También en *El valle de las gigantas* el medio líquido es fundamental en el desarrollo de la acción y la presentación de los personajes. Las gigantas a las que se refiere el título son un grupo de muchachas de gran belleza, no dotadas de lenguaje humano, que se alimentan de carne humana y habitan un paraje acuoso<sup>23</sup>. Sólo puede considerarse como todo un acierto la elección de la portada para la edición en Destino: un detalle del cuadro *Hilas y las ninfas*, obra del prerrafaelita inglés (aunque nacido en Roma) John William Waterhouse. El cuadro reproduce una escena del mito griego de Hilas, escudero y amado de Heracles: ambos viajaron a bordo de la nave Argos acompañando a Jasón en pos del Vello de oro. Al llegar a tierras misias, Hilas fue al lago Ascanio para tomar agua. Las ninfas del arroyo, enamoradas de la belleza del muchacho, lo atraeron irremisiblemente hacia las profundidades, donde Hilas desapareció. No es de extrañar que este mito resultase atractivo para un pintor del fin de siglo, pues permite desarrollar el cliché de la mujer fatal que atrae y pierde al hombre. En el mito, además, son varias las mujeres que unánimemente («indiferenciadamente», como si fuesen una sola mujer) seducen a Hilas. Este detalle propiciaba en las postrimerías del siglo XIX una lectura según la cual la fatalidad no es privativa de una sola fémina, sino algo extensible a todas ellas: el pintor

<sup>23</sup> El tema del canibalismo o el vampirismo femenino aparece también en una de las historias insertas en *Luz no usada* (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986), primer libro de Gustavo Martín Garzo: en ella, la amada del rey de Portugal, Rosina, regresa de la muerte por amor a éste; durante un tiempo el rey es feliz por el regreso de su amada difunta, pero pronto descubre que para mantenerse a su lado ella necesita alimentarse de la sangre de vivos a los que mata y mutila brutalmente.

parece obedecer a ese pensamiento al pintar prácticamente idénticas a las siete ninfas que aparecen en el cuadro. El fragmento utilizado como portada de *El valle de las gigantas* incluye únicamente cinco, todas ellas mirando con fijeza hacia un punto situado más allá del confín del fragmento reproducido: sabemos que es el espacio que en el original ocupa la figura de Hilas, pero al seccionar esa parte del cuadro, el diseñador o diseñadores de la portada logran un efecto inquietante que se adecua muy bien al contenido del libro. También las gigantas habitan las inmediaciones de un río y son, como las ninfas, casi iguales entre sí; o dicho de otro modo, «como gotas de agua»: la expresión resulta aquí especialmente adecuada, pues la feminidad sería –en las ninfas de Waterhouse y en las gigantas de Martín Garzo– una masa acuática de la que forman parte todas las mujeres, indiscernibles...

El espacio líquido se encuentra también en la referencia a los baños de Tordesillas, construidos por el rey don Pedro I el Cruel para doña María Padilla, nacida en Sevilla:

Y un lugar así mandó construir don Pedro para su amante, que enseguida quiso tener también unos baños, porque desde su infancia se había acostumbrado al vapor y a las piedras calientes. Se pasaba las horas muertas allí metida con sus doncellas y amigas, y todos los que pasaban cerca podían escuchar sus voces y sus risas, y maravillarse de su alegría, porque era como si conociesen cosas, secretos del tiempo y de la vida de los que ellos no tuvieron idea (*El valle...* 49-50).

Inspiradas por la proximidad de los baños, varias muchachas del pueblo deciden bañarse desnudas en el río. La extraña naturaleza de la mujer se pone de manifiesto en la descripción de una de ellas: «Niña Susana chapoteaba en el agua como si en vez de brazos y piernas tuviera cola y aletas [...]» (50). El grupo se introduce en los baños, y ahí se produce una especie de simbiosis entre ellas (muchachas contemporáneas) y las mujeres del pasado para quienes los baños fueron construidos (doña Blanca y sus doncellas): la naturaleza femenina de todas ellas las iguala y las pone en comunicación de un modo íntimo, literalmente inefable:

El recuerdo de doña María Padilla llenaba aquellas galerías, traspasando las paredes, las piedras, como una corriente tranquila. Ellas sentían esa corriente en sus cuerpos y era como si conocieran los secretos de todas las

mujeres del mundo, incluidos los de Niña Susana. Algo que no se podía contar a los demás, que no podía expresarse con palabras (*El valle...* 51).

En esta última novela la feminidad se asocia, además de al medio líquido, a los espacios situados en alto, separados de la tierra. En muchas culturas lo femenino y lo telúrico se confunden, y la mujer se asocia a lo terrestre más que a lo aéreo; sin embargo, el escritor, al despegar a muchas de las mujeres de sus libros de la tierra desea subrayar su carácter propenso a la ensoñación, su capacidad para entrar en comunicación con una realidad distinta de la física y pedestre (la de los varones). Son mujeres como las gigantas, que —por decirlo con una frase hecha que viene muy al caso— no tienen los pies en el suelo. Así se describe a la abuela del protagonista de *El valle de las gigantas* (avanzada la novela sabemos que ella misma era una de esas bellas y extrañas mujeres caníbales): «Tenía aquella extraña afición, la de subirse a los árboles. Ibas por la calle y la podías ver encaramada al primer árbol que te encontrabas, como si aún fuera una cría y siguiera necesitando jugar» (*El valle...* 21). Tal y como aparece descrita en este texto, esa necesidad de trepar a los árboles aúna simultáneamente la «diferencia», la vinculación especial a la naturaleza, y la proximidad a la infancia. Ese particular comportamiento lo hereda la madre de Lázaro, que no aparece en la novela sino a través de evocaciones del protagonista:

—¿Sigue subiéndose a las mesas? —le preguntó su abuelo sacándole de aquellas cavilaciones.

Lázaro le dijo que sí con una sonrisa triste.

—Lo hace —continuó su abuelo— desde niña. Cuando estaba agobiada o disgustada por algo, se tenía que subir a algún sitio y quedarse allí unos minutos hasta que se tranquilizaba.

Lázaro se había pasado media vida encima de las mesas. «Anda —le decía su madre—, vamos a olvidarnos un ratito del mundo». Y tomándole de la mano, le llevaba encima de una mesa donde permanecían abrazados un tiempo siempre variable, que hasta podían llegar a dormirse. No sólo encima de las mesas y los muebles, sino en cualquier lugar, con tal de estar separados del suelo. «Es mi complejo de sirena», le decía por aquel cuento tan precioso, según ella el más precioso que se había escrito jamás (*El valle...* 32).

El texto equipara claramente la manía de subirse a lugares altos con el deseo de escapar de la realidad «pedestre» (también en un sentido

literal), y la sorprendente referencia a la «sirena» equipara espacios altos y espacios acuáticos: ambos serían más naturales, para la mujer, que la tierra común y corriente.

Concluimos aquí este recorrido por diversos espacios de la obra narrativa de Gustavo Martín Garzo. Aunque incompleto, habrá bastado para demostrar que no se trata de meros escenarios que hagan las veces de telón de fondo para la trama, sino que están cargados de significados que complementan decisivamente a ésta. Por este motivo no importan tanto las descripciones, ni la percepción y la construcción de un «paisaje», sino la connotación simbólica de los espacios, sean legendarios-míticos, fantásticos o realistas. Y esa connotación simbólica del espacio contiene la preocupación central en toda la narrativa del autor: la oposición hombre/mujer(es), concebida y expresada como una relación espacial entre mundos diferentes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1986.
- BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.
- CABO, Fernando. «Las historias de Marta y Fernando [Reseña]». *Lateral* (abril 1999): 28.
- CALASSO, Roberto. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1990.
- CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1993.
- CONTE, Rafael. «La verdad y lo real». *ABC Cultural* (14 de octubre de 2000): 17.
- «El lenguaje de las fuentes». *ABC Literario* (12 de junio de 1993): 9.
- COSTA, Magdalena. «Reseña a *Las historias de Marta y Fernando*». *Lateral* (abril 1999): 21.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. «Contra los ángeles», *El País* (12 de junio de 1993): 18.
- FORJAS, Francisco. «El Premio Nacional de Narrativa descubre la obra poética de Gustavo Martín Garzo». *El País* (8 de noviembre de 1994): 33.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. «Un fabulador de lo cotidiano». «Babelia», *El País* (20 de febrero de 1999): 7.
- GARCÍA VIÑÓ, M. *La novela española del siglo XX*. Madrid: Endimión, 2003.

- MARTÍN GARZO, Gustavo. *Luz no usada*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- *Una tienda junto al agua*. Valladolid: Los infolios, 1991.
- *El amigo de las mujeres*. Oviedo: Caja España, 1992.
- *El lenguaje de las fuentes*. Barcelona: Lumen, 1993.
- *La princesa manca*. Madrid: Ave del Paraíso, 1995.
- *La vida nueva*. Barcelona: Lumen, 1996.
- *Ña y Bel*. Madrid: Ave del Paraíso, 1997.
- *Las historias de Marta y Fernando*. Barcelona: Destino, 1999.
- *El valle de las gigantas*. Barcelona: Destino, 2000.
- *El libro de los encargos*. Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- *El jardín dorado*. Barcelona: Lumen, 2008.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan A. «En el reino de los desheredados». *Revista de Libros* 14 (febrero, 1998): 43.
- MIÑAMBRES, Nicolás. «El Nadal recupera la dignidad perdida». *Diario de León* (21 de febrero de 1999): 36.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen. «El espacio narrativo en *El amigo de las mujeres* de Gustavo Martín Garzo». Salvador Montesa (ed.). *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga: AEDILE, 2009: 249-63.
- PEÑA, Luis de la. «Ña y Bel [Reseña]». «Babelia». *El País* (26 de julio de 1999): 22.
- PRADOS, Israel. «Reseña a *El valle de las gigantas*». *Reseña* (Madrid) 322 (2000): 23.
- ROMEO, Félix. «La región del agua». *Revista de Libros*, 63 (marzo 2002): 45.
- SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos*. Traducido por César Palma. Madrid: Siruela, 1997.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago. *Los jardines en la Antigüedad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- SENABRE, Ricardo. «La novela española hacia el año 2000». *Letras de Deusto* 66 (1995): 23-38.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española contemporánea. 1940-1995*. Madrid: Marenostrium, 2003.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- TSENG, Li-Jung. «Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002)». Tesis doctoral inédita, leída en Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008.
- VALLS, Fernando. «Un ciervo herido que aceptó ser niño». *Quimera* 63 (1997): 63-5.
- VILLANUEVA, Darío. «Para una pragmática de la autobiografía». *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991: 95-114.

- «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». Romera Castillo *et al.* *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: UNED/Visor Libros, 1993: 15-31.