

LA NOSTALGIA Y LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: ENTRE LA LUCIDEZ Y LA LOCURA

PALMAR ÁLVAREZ-BLANCO
University of Colorado, Boulder.

La necesidad, nuestro interés en nuestra pérdida, retornan, y de otra experiencia de caos surge otra forma –una forma en el tiempo– que satisface tanto por ser repetición como por ser nueva [...] para nosotros, hombres comunes, vivir en una realidad que es siempre febrero es lo más importante de todo.

(Frank Kermode, *El sentido de un final*)

INTRODUCCIÓN.

Son muchos los estudios críticos y literarios aparecidos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI que muestran un interés particular por la relación entre la narrativa desarrollada a partir de la llegada de la Transición española y un ambiente general de “desencanto”. Una atenta lectura de obras como *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* de Teresa Vilarós; *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición* de Alberto Medina; *La tarea política. Narrativa y ética en la España posmoderna* de Txetxu Aguado; y *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española* de Eduardo Subirats, permite comprender que, efectivamente, a partir de los años ochenta, en España se instala un clima cultural y social de desencanto causado, entre otras razones,

por el brote de una atmósfera de desilusión política en el marco de la democracia y por la institución de un pacto de silencio de la memoria del pasado inmediato. Siendo evidente la manifestación de dicho clima en la España de los años ochenta en adelante, mi objetivo en este artículo no será repetir argumentos en torno al desencanto sino ubicar dicho estado en el marco de un momento nostálgico. De este modo, se abre un panorama más complejo en el que el fenómeno nostálgico es, no solo, motor de *desencantos*, sino también motivo de estados de *encantamiento*.

Una lectura reflexiva de la sociedad actual, a través de sus diferentes manifestaciones culturales, permite percibir una interesante conexión entre el desencanto y la nostalgia y constatar que ésta no sólo se ha convertido en materia de consumo sino que es, en cierta manera, una seña de identidad de determinados sectores de la sociedad. Partiendo de la lectura de distintas posturas críticas –filosófica, antropológica, sociológica, etc.– este artículo aportará una explicación al fenómeno nostálgico en cuyo marco se escribe parte de la narrativa española contemporánea. Además, revisará aspectos conectados con el sujeto y su relación o con una teleología temporal o con una visión metafísica mecanicista del mundo, en un marco espacial concreto de transiciones. El estudio del fenómeno nostálgico conducirá, obligatoriamente, al análisis de cuestiones metafísicas y ontológicas que, sin ser novedosas en términos históricos, permiten, estudiadas en conjunto, alumbrar una nueva línea de investigación que explique las características peculiares de la ficción escrita en cualquier momento problemático de transición. Considerando las causas y las características de la producción nostálgica, concluiré que el estado nostálgico y sus diferentes manifestaciones, lejos de ser una novedad propia del espacio cultural español inaugurado a partir de la Transición, es una constante que se manifiesta en cualquier espacio de experiencia traumática de realidad transitoria; tal es el caso de la narrativa generada en distintos momentos del siglo XX español y de la transición hacia el siglo XXI¹. A modo de ejemplo iré ilustrando mi discurso con citas y pasajes de la reciente novela de Alejandro Gándara, *Un amor pequeño* (2003)².

1. LA NOSTALGIA: HISTORIAS DE ENCANTOS Y DESENCANTOS.

Generalmente se considera el estado nostálgico como un mecanismo, individual o colectivo, que permite la ausencia del sujeto de un presente traumático mediante un viaje simbólico, hacia un espacio o tiempo que ha dejado de existir –nostalgia del pasado– o que nunca existió –nostalgia del futuro–; ambas modalidades se corresponden con la clasificación que hace Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* para la nostalgia en “restorative” (o *restauradora*) y “reflective” (o *reflexiva*)³. Teniendo en cuenta lo que gran parte de la crítica ha escrito sobre este concepto, quiero comenzar mi argumento matizan-

do que, si bien el proceso nostálgico se desencadena a partir de una experiencia traumática de pérdida que se trata de solventar mediante una búsqueda incesante en el pasado o en el futuro del objeto de deseo perdido, este mismo proceso puede conducir a la negación de dicha búsqueda al quedar desenmascarado el motor utópico que se esconde detrás de los mecanismos nostálgicos.

Aunque la clasificación ofrecida por Boym resulta del todo acertada, creo oportuno añadirle un nuevo elemento teniendo presente que la modalidad nostálgica *restauradora* puede causar no sólo un deseo de restauración del objeto del deseo a través de la retrospectión, sino también mediante la prospección. Con el fin de clarificar la diferencia de ambas posibilidades –la retrospectiva y la prospectiva– utilizaré el término nostalgia *restauradora* para referirme a la vía que permite la reconstrucción del objeto de deseo por el camino de la retrospectión; por otro lado, haré uso del término nostalgia *ensoñadora* para designar aquella modalidad cuya consecución del objeto de deseo se posibilita por vía de la prospección. De este modo, la función *restauradora* queda asociada a la rehabilitación del pasado y la *ensoñadora* a la imaginación del futuro en el marco de un mismo proceso nostálgico. A ambas tendencias se suma la *reflexiva* nostálgica y las tres propician mecanismos útiles para otorgar “shape and meaning to longing” (*The Future of Nostalgia* xii).

La nostalgia *restauradora* y la *ensoñadora* “puts in emphasis on nostos and proposes to rebuild the lost home and match up memory gaps” (*The Future* 40-1). Sus sujetos nostálgicos “do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth” (42). Normalmente éstos reproducen o engendran –según se trate de una rehabilitación del pasado o de una ensoñación en el futuro– discursos míticos y reclaman la restauración de principios que, con el paso del tiempo, resultaron obsoletos.

La nostalgia *reflexiva*, por las razones que daré a continuación, debe asociarse, a mi modo de ver, con una forma narrativa *contra-nostálgica*⁴. A diferencia de la *restauradora* y *ensoñadora*, “reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance” (*TheFuture* 40) y se concentra en un análisis de la temporalidad individual y de su naturaleza irrevocablemente finita. La narrativa *contra-nostálgica* objeta la idea de *verdad absoluta* defendida por los nostálgicos restauradores para lo cual huye del reestablecimiento de cualquier concepto estático y favorece la meditación sobre un modo de existencia instituido en el cambio. Frecuentemente, es narrativa irónica, inconclusa, fragmentaria y se concentra de forma insistente en la reflexión sobre la naturaleza del tiempo – o *chronos*.

Mientras los sujetos nostálgicos restauradores y ensoñadores recurren a la imaginación y la memoria para crear ficciones que suplan el vacío o disonancia aparecido con la pérdida, los nostálgicos reflexivos optan por aceptar la experiencia del trauma y de la discordancia y permanecer en un estado de luci-

dez, desprovisto de imaginaciones, desmemorias y olvidos. Ingresan en la memoria a corto plazo y centran su discurso en la narración de la sucesión de acontecimientos con la intención de plantar sus raíces en el presente y evitar así la tentación de la evasiva que propone la vía imaginativa del restaurador o ensoñador. En lugar de inclinarse hacia una experiencia vital apocalíptica –que implica la reconstrucción o deconstrucción de mitos fundados en orígenes y finales trascendentes–, prefieren la percepción de una existencia *en construcción*. Esta forma de existir quiere evitar estructuras unívocas o limitadas por prácticas culturales a favor de una identidad o percepción de la realidad abierta a la ausencia total de predictibilidad.

El nostálgico restaurador está al corriente de que la vida y la muerte no son sucesivas sino simultáneas, sin embargo, prefiere desconocer y arrinconar la certeza del desconcierto que aparece, como explicaré más adelante, en una visión *transicionalista* o *caótica* de la existencia. Para ello, alimenta su conciencia de ficciones que lo *encantan* y que le permiten olvidar y, de este modo, se instala en un estado de *locura* que volverá a ser interrumpido solo por otro momento de lucidez desencantada que exigirá, de nuevo, la creación de nuevas ficciones⁵. Entonces se hace necesaria la imaginación que, como señala Frank Kermode, se encuentra siempre al final del fin de siglo, en periodos de transición ya que permite distintas formas de conferir orden y diseño a una experiencia angustiosa de la temporalidad.

En el caso de la nostalgia *reflexiva* la desaparición absoluta de la imaginación se hace obligatoria en favor de una comprensión más nítida de la realidad y de su esencia discordante. La lucidez, propia de los reflexivos, se convierte así en exterminadora de los mitos que conducen a la *locura* de los restauradores en su intento de evitar un estado de lucidez irreversible y ésta se produce cuando la imaginación es sustituida por la reflexión. El estado de lucidez, como interpreta la obra de José Saramago, *Ensayo sobre la lucidez*, es al mismo tiempo un don y un castigo y su acceso no conduce a la resignación sino a la acción desde el *voto en blanco*. Su aparición provoca simultáneamente placer y dolor y su despertar es, si no media la imaginación, un viaje sin retorno. Desde un estado de lucidez existencial, el sujeto percibe que la vida es un absurdo en términos de metas y progresos. El futuro es ilusorio, no pertenece a cada uno, es un lugar imaginario para crecer dentro de la trampa inventada por el progreso. El pasado, por el contrario, es constatación de una pérdida, constatación de que la muerte existe antes del morir de cada uno, a cada instante. El lúcido existe en presente en un espacio *in media res*, lo que obligatoriamente envuelve un *estar* y un *ser* en transición, en espera de un final y, por tanto, en cumplimiento de un plazo desprovisto de trascendencias.

La lucidez no es siempre un estado de fácil aceptación, en ocasiones, aunque el sujeto alcance dicho estado, todavía es posible que pese en él el lastre de

determinadas construcciones culturales que hacen que éste desarrolle cierto grado de insatisfacción vital. En otras ocasiones, el lúcido es un sujeto satisfecho ya que desde la posición en que se encuentra, se siente libre o liberado de encantamientos y capaz de retirarse del conjunto de construcciones culturales aprendidas como naturales por la comunidad a la que pertenece. En ambos casos, este personaje siempre existe auto-excluido de una comunidad o, por lo menos, retirado de ella. Su actitud revisora concluye en un alejamiento de éste respecto del grupo; dicha auto-exclusión se debe a una pretensión de apartar la experiencia del presente del peso del pasado desde un estado “homesickness” (Boym 13). El despertar a la lucidez irreversible de estos personajes se hace visible en el momento en que éstos perciben la finitud como inmanente presencia de la existencia; cuando este hecho se produce, el sujeto se siente definitivamente expulsado de un paraíso a un espacio transitorio desde el que se le hace imposible la manutención de mitos que, hasta el momento del despertar a la lucidez, le sirvieron de consuelo. Podemos afirmar que como versa el título de la obra de Simone Signoret, una vez alcanzado el estado de lucidez “Nostalgia Isn’t What It Used to Be”.

2. ¿DE QUÉ NATURALEZA ES LA PÉRDIDA QUE OCASIONA LA NOSTALGIA?: “EL CUENTO DE NUNCA ACABAR”.

Toda experiencia de la realidad se acompaña de una percepción de su naturaleza temporal, del mismo modo, señala Paul Ricoeur en su obra *Time and Narrative*, cualquier esfuerzo creador de una configuración narrativa, obligatoriamente, se completa en una re-configuración de la experiencia temporal. El escritor de una ficción escrita bajo un prisma nostálgico restaurador, ensoñador o reflexivo consigue, mediante distintos artificios, alterar o manifestar, según el tipo de nostalgia, la percepción temporal discontinua o discordante de la realidad. Las distintas propuestas narrativas muestran una necesidad, propia de momentos transitorios, de crear nuevas ficciones que hagan posible evadir o aceptar que la materia de que está hecho el sujeto es finita y, por tanto, su existencia es discontinua.

Desde esta perspectiva, es común advertir en todos los tiempos que la vida del ser humano se viene contemplando como un trágico plazo que sitúa al sujeto en un estado *medial* acotado por una fecha inicial y otra que, inevitablemente, señalará su final. Junto a la celebración de rituales que fijan y otorgan significado a la experiencia humana en una realidad temporal colectiva, la invención de mitos y ficciones que dan sentido a la pérdida temporal –entre ellas algunas ficciones nostálgicas–, son producto de la misma inquietud que despierta en el ser humano la conciencia del paso del tiempo. Mientras unos

prefieren creer en una estructura apocalíptica del mundo que haga posible la continuidad de la existencia en un *más allá*, otros, prefieren aceptar una visión finita del mundo, sin trascendencias, en la que la muerte se presiente a cada momento como explicación de una naturaleza discordante o discontinua. Desde esta postura, éstos son sujetos desencantados. El desencanto, por otro lado, no es un estado uniforme en cuanto a su manifestación ya que desencadena actitudes diferentes en cada caso concreto; puede ser origen de satisfacción, de insatisfacción, de actitudes violentas, de individualismos interesados o de narcisismos exacerbados, etc. Cada uno de estos desenlaces y algunos más, puede verse retratado en diferentes personajes procedentes de la narrativa española escrita a partir de los años ochenta en adelante.

3. LA NOSTALGIA *RESTAURADORA* Y *ENSOÑADORA*: “Y VIVIERON FELICES Y COMERON PERDICES”

Tras lo expuesto anteriormente, en este apartado quisiera ejemplificar el tipo de nostalgia *restauradora* a través de varios personajes de la obra de Gándara de modo que el lector pueda tener una idea más exacta de las características en que se desenvuelve un discurso nostálgico restaurador.

El primer personaje de quien quiero hacer mención es Jesús del Pombo. Es dueño de una editorial en quiebra cuya deuda necesita la intervención de otro personaje –Ruy, un experto liquidador. Durante años, a pesar de la inminente crisis económica, Del Pombo mantuvo la editorial desde un completo estado “homesick” que le apartó completamente de la realidad económica presente. Su editorial simboliza una forma de percibir la realidad cimentada en valores caducos en una sociedad de consumo. En realidad, ésta es su última ancla con el universo representado por ella y del que no puede desprenderse porque su fin implica aceptar la muerte. Cuando Ruy le pregunta “¿Por qué te metiste en esta aventura? Conoces el país en el que vives” (*Un pequeño amor* 172), Del Pombo explicita de esta manera la naturaleza utópica de su proyecto:

Tenía un amigo que se marchó de médico a Ruanda. Cuando una de las tribus hostiles amenazó el hospital en que trabajaba, los médicos huyeron abandonando a los enfermeros. Él se quedó. Hasta que lo cogieron y lo torturaron de tal forma que sólo pudo regresar a España para morir... Lo mío no tiene nada que ver, claro. Y no digamos el mérito. Pero el sentimiento es el mismo, sí, para el que no se encuentra palabra. (*Un pequeño amor* 173)

La novela narra distintos intentos de Del Pombo por evitar la derrota, entre éstos figura el tratar de convencer a Ruy de la necesidad de salvar un proyecto, según Ruy, propio de un sujeto empeñado en ideales caballerescos, esforzado en olvidar y a la espera de un milagro. Del Pombo observa en Ruy a un ser semejante que simplemente se “salió de la fila” (*Un pequeño amor* 81)

pero al que quizá sea posible reconvertir a través del discurso nostálgico. La posibilidad se desvanece cuando Del Pombo comprende que la actitud del liquidador obedece a “la negación de todo” (*Un pequeño amor* 244); lo que diferencia a ambos personajes es que mientras el idealista “quiso pero no pudo”, el negador “pudo pero no quiso”. Ruy pudo haber evitado este estado de negación a través de su dedicación a la física mediante la configuración de una explicación trascendente a la realidad, un nuevo mito, una nueva ficción complementaria, sin embargo se negó a continuar; en su lugar apareció una angustiada negación de toda trascendencia, un desencanto insatisfecho que, como veremos, se ve tentado entre la aceptación desencantada y satisfecha del presente –a través del vitalismo de la simbólica Práxedes– y el idealismo de Del Pombo. Prueba del poder de este último discurso es el dinero que el personaje de Ruy termina por poner de su bolsillo para la rehabilitación de los ideales caballerescos de Del Pombo.

Del Pombo, como todo nostálgico restaurador o ensoñador sabe pero no quiere acordarse de que sabe y hace un tremendo esfuerzo diario por olvidar. Por ello, cuando la pérdida parece del todo inevitable se escucha a un personaje que habla ya desde un estado próximo a la insoportable lucidez:

Usted se confunde. Es verdad que siento una tristeza profunda, pero sé perfectamente lo que hay que hacer –sus palabras sonaban con un tono desconocido–. Para usted se trata de liquidar una empresa. Para mí se trata de liquidar un deseo, tal vez una forma de ver las cosas, de liquidarlo para siempre. Para siempre. ¿Sabe de qué le hablo? Pues le hablo de que quizá ya no tenga fuerzas para seguir intentándolo y de que llevo intentándolo toda mi vida. Y de que no conozco otra vida. (*Un pequeño amor* 67)

Otras dos historias representativas de procesos nostálgicos, primero restaurador y más tarde ensoñador del objeto de deseo, son la del padre de Félix Merino –un amigo de la adolescencia de Ruy, muerto en un accidente cuando ambos trataban de subir una montaña– y la historia del hijo del simbólico agente de publicidad Ignacio Quijano⁶. En ambos casos, tanto el niño como el adulto han sufrido una traumática pérdida. El niño perdió a su perro y el padre a su hijo, ambos personajes incapaces de admitir su desaparición, recurren a su imaginación para crear un fantasma que habite el presente y supla la ausencia. El niño cree seguir teniendo un perro que no existe y el padre cree que Ruy es su hijo. En ambos casos, el fantasma se desarrolla y evoluciona, de modo que con los años el perro ha crecido en la imaginación del niño y el padre espera la llegada al pueblo de un hijo que ya ha muerto.

Todas las pérdidas, como dice Ruy al pensar en las pérdidas de estos personajes y en las suyas propias –la de su inocencia, la de un padre, una madre y de un hijo, Raúl– son la misma pérdida, una que sin el ritual correspondiente permanece en el presente atando al sujeto a un pasado del que no puede des-

prenderse. Sumiéndolo en un estado ceremonioso de muerte prolongada que lo inmuniza contra la vida y contra el prójimo. Por eso, el personaje de Ruy dice que “el pasado es lo inevitable del presente... El pasado no es un pasado. El pasado es lo que está aquí, lo que veo ahora, lo que veo a todas horas. Lo que hago es pasado, todo va hacia atrás” (*Un pequeño amor* 200). El dolor aparece porque sin poder deshacerse de su presencia, la lucidez le permite comprender su inutilidad: “las miserias morales son una traición mayor que la muerte a las esperanzas de la juventud. Los jóvenes no tienen nada que aprender de los viejos, y jamás debería ponerse a un joven con un viejo en un viaje de más de media hora” (*Un pequeño amor* 101). Para evitar el dolor angustioso al personaje solo le queda huir “hacia atrás” (*Un pequeño amor* 131) o “hacia delante” (*Un pequeño amor* 173) hasta la llegada de Práxedes, un espacio en el que habitar.

Todos los personajes señalados viven en un estado “homesick” (Boym 40) por el que, de distintas formas, consiguen ausentarse de la experiencia del presente; se salen de sí mismos y se instalan en un momento elegido para olvidar. Inician un viaje simbólico, siempre en soledad, a través del cual se niegan a la experiencia de una temporalidad cronológica –o *chronos*– y expresan un deseo de ubicarse en una experiencia temporal continua, privada de discordancias; es decir, una experiencia temporal fenomenológica –o *kairos*⁷. Teniendo presente que la naturaleza de sus objetos de deseo es utópica, estos personajes recurren a su imaginación para construir una vía de alcance. El resultado es la creación de ficciones, simulacros del objeto de deseo desde la colaboración de distintos mecanismos de la memoria y de la imaginación en una suerte de ritual que parece, en principio, conmemorativo y que, sin embargo poco tiene que ver con la actualización de huellas o rastros dejados por la experiencia –real o imaginada– en la memoria del sujeto. Por este motivo, creo que la narrativa nostálgica es narrativa de des-memoria, ya que considero que la creación de dicho fantasma resulta de la, siempre fugaz, victoriosa imposición del deseo a la realidad. El resultado del romance del sujeto nostálgico restaurador o ensoñador con su fantasma es la muerte, física o emocional, o la locura, entiendo ésta como expresión del idilio del sujeto con su propia imagen de la realidad.

Todos ellos expresan un deseo de continuidad, ya que como explica Frank Kermode en la cita que encabeza este artículo, “para nosotros, hombres comunes, vivir en una realidad que es siempre febrero es lo más importante de todo” (*El sentido de un final* 174). Su actitud obedece a una necesidad de percibir la temporalidad desde un principio de *complementariedad* que, brevemente, trataré de explicar.

Haciendo un repaso de los finales de cada siglo a lo largo de la historia, se puede observar la manifestación de actitudes nostálgicas en la forma de discursos procedentes de la ciencia o la filosofía, entre otros campos, desde los cuales se trata de lidiar con la experiencia de la pérdida. En el siglo XX en con-

creto, podemos rastrear principios que alimentan cada una de las posturas nostálgicas explicadas –*restauradora*, *ensoñadora* y *reflexiva*–, me refiero al principio de la *complementariedad*, al *transicionalista* y al del *caos*. El principio de *complementariedad* se gesta en la física cuántica como una “ficción de concordancia” (*El sentido de un final* 63) que trata de dar explicación a hechos distintos e inexplicables con el fin de crear una pauta humana aceptable. Este principio propone una incorporación de leyes pretéritas en el presente de modo que aquéllas sirvan de complemento a las leyes producto de los descubrimientos más recientes. Si la incorporación no se produjera, el resultado sería el caos. Si se aplica este principio a la experiencia temporal humana, el pasado no solo queda cargado de vigencia y autoridad sino que se hace imprescindible para alumbrar el presente y dotarlo de sentido y significado. De este modo, apunta Kermodé, el principio resulta de gran atractivo hasta el punto de que “disfrutamos de la complementariedad por la complementariedad misma” (*El sentido de un final* 65). Mediante este principio el ser humano es capaz de establecer una consonancia, un orden, entre lo que es y lo que no es, entre lo material y lo trascendente, entre lo presente y lo ausente. Es, en definitiva, un principio capaz de generar ficciones de continuidad que ayudan a disimular, por un espacio de tiempo, la disonancia que aparece cuando el sujeto percibe la finitud inmanente al existir transitorio. Desde mi punto de vista, bajo el signo de este principio y desde un planteamiento metafísico organicista, la literatura moderna ha engendrado ficciones a través de las cuales el sujeto encuentra una herramienta que le permite coexistir con la disonancia, el cambio y el caos. Dichas ficciones corresponderían a las nostálgicas *restauradoras* de los personajes mencionados.

4. LA NOSTALGIA REFLEXIVA: “COLORÍN COLORADO, ESTE CUENTO SE HA TERMINADO”

Varios son los personajes que expresan la lucidez propia de un proceso nostálgico reflexivo. De entre los más representativos figuran Ruy, el imparcial liquidador y Práxedes, la hija del editor. El caso de Ruy es muy interesante porque el personaje evoluciona desde una lucidez insatisfecha –a causa de un sentido de culpabilidad pretérito– hacia una nostalgia *restauradora* y *ensoñadora* que no llega a materializarse porque termina en un estado de lucidez satisfecha.

Hijo de un hombre cuya violencia ocasiona la muerte de su madre, se marcha del pueblo a los 17 años porque, según dice, “hubiera acabado matándole” (*Un amor pequeño* 224). A Madrid llega un muchacho roto a causa de haber sido expulsado del paraíso de la inocencia; la voluntaria autoexclusión del espacio familiar intenta ser huida del dolor de la pérdida, sin embargo la huida no elimina un asediante sentimiento de culpabilidad al recordar a la hermana

que queda en el pueblo y a su madre muerta. Para escapar del dolor de las pérdidas, el personaje aprende a cerrar las puertas del pasado y a negar toda posibilidad de comunicación de su razón con sus sentimientos y sensaciones. De este modo, cree que la vida es una función y su presente carece, por completo, de recuerdos, ilusiones y proyectos. Hasta sus 45 años, momento de la narración, deambula entre la física, la escritura profesional, la traducción y, como explica él mismo, “también hago sustituciones en una librería especializada, ayudo en congresos, y por épocas, vendo a domicilio robots de cocina. No tengo identidad profesional” (*Un amor pequeño* 78). La física la abandona cuando descubre el *efecto mariposa*, propio de la teoría del caos, es decir, cuando confirma la existencia de la discordancia o de la impredecibilidad de los acontecimientos: “la dejé por esa parte que sabe cómo se comportan cien millones de átomos, pero ignora cómo se comporta uno solo” (*Un pequeño amor* 204). También dejó de escribir libros porque se da cuenta de que, igual que los principios científicos, “su función no estriba en ser leídos sino en posponer el parto, la dolorosa luz de la intemperie” (*Un amor pequeño* 140). Durante su estancia en Madrid se casa con Pilar y pierde a su hijo Raúl, huye de nuevo del dolor de la pérdida y se divorcia para no tener que lidiar con ella. Con el paso del tiempo, Ruy se convierte en un sujeto inmune a todo tipo de sensación, positivas o negativas, su vida la organiza alrededor de funciones como comer, dormir, deambular, trabajar, etc. Trata de no salir de su espacio, un barrio que llama “la milla dorada”, y vive en una casa por la que pasan distintos inquilinos, todos ellos “apátridas”; un espacio temporal, que se aleja completamente de la idea de “hogar” tradicional. La relación sentimental que mantiene con su amante, Teresa, también es esporádica, no existe la posibilidad de futuro – ella está casada– y se conserva desprovista de responsabilidades. Ruy, a fin de cuentas, es un sujeto muerto y, según su propio juicio, fracasado. Una vez descubiertas las distintas falacias vitales, las distintas ficciones e imposturas, el *simulacro* que se esconde bajo la máscara de la idea de realidad, en lugar de enfrentarse con las pérdidas elige la huida, la negación como forma de existencia y una paz interior proporcionada por una “mentalidad catastrófica” (*Un amor pequeño* 65). Opta por dejar de vivir para evitar el miedo que siente ante la certeza de la gran discordancia, saber que “hemos venido aquí para morir y que no se puede vivir sin morir” (*Un amor pequeño* 257). En este sentido Ruy, como Del Pombo, están perdidos entre la lucidez y la locura porque “los locos buscan un sentido y los cuerdos se espantan cuando lo tienen” (*Un amor pequeño* 303).

Su cambio comienza cuando, a través del trabajo de liquidación de empresas en quiebra, entra en contacto con el exterior. Alejado de su “milla dorada”, de su “falta de identidad profesional”, de su pozo particular y una vez entablada una relación amistosa con Del Pombo y sentimental con su hija, pierde su

inmunidad. Si Del Pombo lo pone en contacto con ideales caballerescos, Práxedes, una joven de 23 años, lo comunica con el ideal del amor. Cree ver en ella a un ángel que ilumina un camino utópico hacia una salvación paradisíaca; del mismo modo que ve en la salvación de la editorial una posibilidad de recuperar un universo de utopías. Sin embargo, en lugar de permanecer en un estado nostálgico *restaurador* y/o *ensoñador*, decide aceptar el presente y abandonar la idea del ángel por la de la mujer de carne y hueso, por eso en un momento de la narración explica que “el ángel desapareció después de enseñar el camino recto” (*Un amor pequeño* 254).

Cuando aparece Práxedes, el ángel del universo romántico pierde sus alas y se convierte en una mujer “completamente, es decir propensa a la negación, a la negación del hombre, desplegados al aire todos los estandartes de mujer” (*Un amor pequeño* 183). Práxedes es el personaje que carece del miedo de vivir instalada en el presente —operada siete veces tuvo siete veces que aprender a caminar— a pesar de ser consciente de los posibles trágicos finales —su hermano se suicidó porque dejó de interesarle vivir. Esta mujer, desde una merma aceptada, ilumina para Ruy el camino hacia la reconciliación con una pérdida que fue enterrada pero no llorada. Ruy aprende entonces que el ritual del funeral “no sirve para enterrar a los muertos sino para rescatar a los vivos de los muertos” (*Un amor pequeño* 230).

Deshecha la posibilidad restauradora y/o ensoñadora, Ruy llega al presente de la mano de la mujer y alcanza, finalmente, un estado de lucidez satisfecha. Se enamora como producto de una relación en el presente, sin que en ella medie la idea preexistente de ideal. De este modo, Práxedes —símbolo de acción— es la invitación a un *estar* y *ser* en un presente en el que cada día es un nuevo principio y desde el que es necesario ir poniendo finales a historias que ya no son importantes. Ambos personajes viven en un presente intrascendente que no piensa en futuros ni en pretéritos y en el que Ruy recupera la capacidad de reír, eludida porque “en la risa no hay escapatoria, sale todo” (*Un amor pequeño* 283). Como resultado de su evolución, finalmente Ruy detiene su huida y queda frente a una soledad esencialmente provocada por la experiencia del devenir y un constante deseo metafísico de *lo otro*; en este instante, el personaje acepta su desencanto y, desde este estado, le es posible recuperar la ilusión de estar otra vez en el principio:

[...] la oportunidad de empezar otra vez de nuevo, de comenzar por el principio como si nunca hubiera pasado nada, como si la vida entera hubiera sido un error un poco tonto que se quitaba con tippex. . . . ¿Quién ha dicho que no se puede empezar de cero cuando todo el mundo sabe que eso pasa cada vez que suena el despertador, cada vez que te echan del trabajo, cada vez que te divorcias, cada vez que los hijos se van de casa, cada vez que creces? (*Un amor pequeño* 157)

La actitud final de este personaje invita a establecer un paralelismo interesante con dos principios ya mencionados, el principio *transicionalista* y el del *caos*. El primero, elaborado en el contexto del arte moderno y enunciado en 1970 por Harold Rosenberg, es retomado por Frank Kermode para hablar de la “ficción de transición” (*El sentido de un final* 102). Subraya el hecho de que siendo el estado de *transición* –entendido como disonancia– componente inevitable del drama humano, su aceptación se abre paso como la única posible manera de coexistir en él y de superar el potencial conflicto que genere su percepción. Desde esta perspectiva, explica Kermode, las ficciones de transición reflejan “nuestra falta de confianza en los fines, nuestro recelo frente a una distribución de la historia dentro de épocas de esto, o de aquello” (*El sentido de un final* 102).

En relación con el *transicionalismo* y con las consideraciones que vengo haciendo sobre el presente como falla en la percepción tradicional de la estructura y organización del mundo, aparece en 1987 el libro de James Gleick *Chaos: Making a New Science*. En él se reúne el testimonio de más de doscientos científicos –en forma de publicaciones y conferencias fechadas entre 1984 y 1986– a través del cual el lector accede al descubrimiento de una nueva ciencia y, por lo tanto, a una nueva forma de percibir la realidad. Considerar el *caos* como parte de la realidad es permitir el nacimiento de una ciencia “of process rather than state, of becoming rather than being” (*Chaos: Making a new science* 5). El argumento general de todos ellos explica que la presencia del *caos* en el modo de percibir la realidad elimina toda posibilidad de existencia de determinismo y/o predictibilidad en los fenómenos naturales. Este giro científico veda la autoridad de principios enunciados en el pasado y confirma la experiencia fenomenológica, propia del presente, como única realidad al alcance del conocimiento⁸; en este sentido, Joseph Ford, uno de sus defensores, escribe que la evolución humana es “chaos with feedback” (*What is Chaos?* 14).

Desde mi perspectiva, la actitud que adopta definitivamente el personaje de Ruy se hace eco tanto de ambos principios como de postura propia de una metafísica mecanicista. La realidad, bajo estos prismas, se percibe cosmológicamente y no históricamente; la comprensión, ordenación y estructuración del mundo se hace del todo imposible y la disonancia o el caos se observan como elemento formante del mismo. A veces, como le sucede a Ruy finalmente, el sujeto reflexivo supera el trauma y acepta un estado solidario y solitario, en términos existenciales, de transición; otras veces, como sucedía con el mismo personaje inicialmente, esta aceptación es problemática porque el sujeto, a pesar de haber alcanzado un estado de lucidez, continúa arrastrando el lastre de mitos esencialistas y/o finalistas aprendidos como construcciones naturales.

El nostálgico reflexivo, como he tratado de mostrar a través del personaje de Ruy, encuentra en el paradójico –por su naturaleza agridulce– despertar a la lucidez un ritual práctico para aceptar la pérdida inmanente a toda experiencia de transición. Elige una forma de *estar* y de *ser* sin trascendencias y simbólicamente convierte su actitud en ruta de acceso a una reflexión crítica, en el sentido clásico de juiciosa, sobre los términos en que se desenvuelve la existencia en el espacio físico de la realidad. De este modo, en la reflexión y autoconciencia, cree encontrar una vía que lo capacita para la recuperación de la capacidad rectora del sujeto en su vida y su liberación de poderosos mitos que nublan una percepción más integral de la realidad.

La aceptación final del desencanto conduce a un espacio donde la estructura de antagonicos desaparece y, en su lugar, emerge una de multiplicadas posibilidades no excluyentes. La imagen de un presente en constante estado de mutación permite la incorporación de elementos disonantes como parte de la experiencia de la realidad. Por esta razón, la actitud de este tipo de nostálgico reflexivo se asemeja a la actitud del posmoderno ya que en su razonamiento parece existir un espacio no problemático para la contradicción.

5. UN FINAL EN CONSTRUCCIÓN.

En todo momento traumático de transición, expulsado del paraíso de la inocencia intelectual, el sujeto siente ante la experiencia de la pérdida el impulso de encontrar sentido al lapso de tiempo acotado entre el principio y el final, para ello, como señala Frank Kermode, acude a “acuerdos ficticios con los orígenes y los finales” (*El sentido de un final* 18). Cuando la imaginación que permite dichos “acuerdos” desaparece se produce la muerte del mito o de la conciencia mítica, este acontecimiento origina en el sujeto un angustioso reconocimiento de su esencia temporal finita descrito por Philip Wheelwright de la siguiente manera:

This loss of myth-consciousness I believe to be the most devastating loss that humanity can suffer; for as I have argued, myth consciousness is the bond that unites men both with one another and with the unplumbed Mystery from which mankind is sprung and without reference to which the radical significance of things goes to pot. Now a world bereft of radical significance is not long tolerated; it leaves men radically unstable, so that they will seize at any myth or pseudo-myth that is offered. (*Poetry, Myth, and Reality* 139)

Las distintas reacciones que dicho acontecimiento engendra dependen, como he tratado de explicar en este trabajo, de la actitud nostálgica que adopte cada sujeto. Como hemos visto, la única posible de evasión de este momento de crisis aparece a través de la restauración o sustitución de la ficción desaparecida por otra que cumpla la misma función. Mientras en unos se agudiza el estado

de duelo tras la pérdida, en otros dicho acontecimiento es motivo de celebración porque la desaparición del mito, como explica Milton Scarborough en *Myth and Modernity*, se experimenta como una liberación de creencias supersticiosas y de restricciones innecesarias.

La muerte de un mito –sea de naturaleza política, social, cultural, científica, teológica, etc.– desencadena, obligatoriamente, un estado de angustiosa lucidez que encuentra en el estado nostálgico un ritual apropiado para su superación. Si bien unos optan por un proceso *restaurador* o *ensoñador* de su objeto de deseo e ingresan en un estado “homesick”; otros sienten “homesickness” y rechazan cualquier intento de restauración de lo perdido por considerar la manutención de su existencia perniciosa. La primera actitud obedece a una concepción estructural apocalíptica que implica un principio, un medio y un fin en sintonía o concordancia con un final que confiere “duración y significado al todo” (*El sentido de un final* 52); la segunda actitud, apocalíptica también, pero ya integrada, desmitifica la obligatoriedad de estructuras finalistas y admite una experiencia de la realidad disonante proponiendo un cambio de la opinión tradicional sobre el sentido del tiempo.

La constatación narrativa de las actitudes estudiadas y de sus derivaciones representa, como señalé en la introducción a este artículo, la posibilidad de ampliar, desde la perspectiva de la nostalgia, el panorama de actitudes socio-culturales aparecido en España a partir de la llegada de la Transición. Teniendo en cuenta el protagonismo que juega el espacio transitorio en todo proceso nostálgico y que en un espacio de treinta años España ha sufrido distintas transiciones –de una dictadura hacia una democracia, de una identidad nacional impuesta a una global, de un siglo a otro, etc.– creo posible afirmar que parte de la narrativa producida en España desde los años ochenta hasta nuestros días ha encontrado una voz narrativa al amparo de la poética de la nostalgia, entendiendo ésta en los términos aquí señalados. Así, mientras unos escritores inventan realidades fundadas en la locura y el encantamiento otros prefieren las historias cargadas de lucidez y desencanto. Sólo cuando el tiempo acabe con la memoria del trauma se producirá el desvanecimiento del momento nostálgico, sin embargo, este momento no significará el final de dicha corriente narrativa, ya que ésta volverá a reaparecer en el seno de un nuevo momento problemático de transición.

NOTAS.

¹ Lo que desarrollo a continuación es una síntesis de algunas de las ideas que expongo en un proyecto más amplio sobre la nostalgia y la relación entre este fenómeno con la producción narrativa de finales de siglo XX y principios del siglo XXI.

² La elección de esta novela, de entre un corpus numeroso, se debe a que en ésta se reúnen varias de las perspectivas nostálgicas que explico en este artículo.

³ Una revisión de la crítica dedicada al estudio de la nostalgia desde campos tan diversos como la antropología, la sociología, el psicoanálisis o la crítica literaria permite advertir una tendencia a asociar la nostalgia al pasado. Si bien este espacio temporal juega un papel protagonista en parte de los procesos nostálgicos narrativos, es también importante apuntar, de modo que se comprenda plenamente el fenómeno nostálgico, que existen otros procesos nostálgicos cuyo objeto de deseo reside en el futuro.

⁴ Como explica Boym sobre la nostalgia reflexiva “Nostalgia love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images –of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or brush the surface” (Boym xiv). Desde esta perspectiva, considero que un discurso que produce el desenmascaramiento del motor utópico nostálgico es *contra-nostálgico*.

⁵ Entiendo en este artículo el término locura desde la definición que propuso R.D. Laing en *Cordura, locura y familia* (1960) como un fenómeno social o individual que aparece como respuesta a la incoherencia y contradicción de la vida.

⁶ Aunque aparece fugazmente, es un claro guiño al personaje cervantino Don Quijote de la Mancha. Como señala Ruy el “bueno de Quijano ... funcionaba como el embalaje a prueba de bomba de un corazón sensible. ¿Quedaba de eso en este mundo?” (*Un amor pequeño* 235)

⁷ Para una distinción más detallada entre *kronos* y *kairos* se puede acudir a la obra de Paul Ricoeur *Time and Narrative*. Para éste *kairos* hace referencia a “the time of the soul” mientras que *kronos* equivale a “time of the World.” (15)

⁸ Cuando hago referencia a la *fenomenología*, estoy haciendo mención al movimiento filosófico del siglo XX que describe las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la conciencia, sin recurrir a teoría, deducción o suposiciones procedentes de otras disciplinas. Para un estudio más detallado, es necesario acudir a la obra de su fundador Edmund Husserl y su obra *Ideas. Introducción general a la fenomenología pura* (1913).

BIBLIOGRAFÍA.

- Aguado, Txetxu. *La tarea política. Narrativa y ética en la España posmoderna*. España: El Viejo Topo, 2004.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press, 1979.
- Gándara, Alejandro. *Un pequeño amor*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Gleick, James. *Chaos. Making a New Science*. New York: Penguin Books, 1987.
- Laing, R.D. *Cordura, locura y familia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Chicago: UP, 1990.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la lucidez*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Scarborough, Milton. *Myth and Modernity*. New York: New York UP, 1994.
- Signoret, Simone. *Nostalgia Isn't What It Used to Be*. New York: Harper & Row, 1978.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998.