

LO IMPORTANTE ES PERDER (2003):
EL PROCESO CONTRA-NOSTÁLGICO
Y EL ANÁLISIS DE SU DISCURSO
EN UN ESPACIO NARRATIVO DEL SIGLO XXI.

Palmar Álvarez-Blanco (*Carleton College*)

y Derrin Pinto

(*University of St Thomas, Minnesota*)

Todo despertar requiere un esfuerzo de adaptación: es preciso reconocer la realidad que se abre ante los ojos recién despierezados y reconquistarla de nuevo, poco a poco, a medida que nos sacudimos de encima los paisajes habitados por el sueño salimos del paréntesis que nos ha dado cobijo durante unas horas.

(*Lo importante es perder*)

Language is inseparable from man and follows him in all his works. Language is the instrument with which man forms thought and feeling, mood, aspirations, will and act, the instrument by whose means he influences and is influenced, the ultimate and deepest foundation of human society.

Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language* (3)

1. INTRODUCCIÓN: LA NOSTALGIA Y LA CONTRA-NOSTALGIA

Son muchos los estudios críticos y literarios aparecidos entre finales del siglo XX y el principio del siglo XXI destinados a comprender la relación del sujeto contemporáneo con la experiencia del tiempo, con la memoria, con el pasado histórico y con una atmósfera nostálgica vinculable a las diferentes manifestaciones de desencanto que protagoniza la sociedad civil española a partir de la Transición¹. Observando la actual importancia del fenómeno nostálgico en el espacio narrativo español, este artículo se propone un doble fin; por un lado, contribuir, introduciendo el concepto de contra-nostalgia, al diálogo crítico sobre el fenómeno

nostálgico y, por otro, ilustrar un análisis de algunos de los mecanismos que contribuyen a la configuración narrativa del discurso nostálgico y, en concreto, de su vertiente contra-nostálgica. Para lograr este doble fin, hemos seleccionado de un extenso corpus la novela de Manuel Pérez Subirana, *Lo importante es perder* (2003), que será examinada desde una perspectiva crítico-literaria junto a un análisis discursivo².

El concepto nostalgia y su evolución desde el ámbito de la patología clínica hacia el de las categorías culturales ha sido estudiado por Fred Davis, Nicholas Dames, Noël Valis, Linda Hutcheon y Roberta Rubenstein, entre otros. Es Svetlana Boym en su obra *The Future of Nostalgia*, quien sitúa en la *modernidad* el momento en el que el concepto médico queda convertido en un síntoma de la era contemporánea y en una emoción cultural. En sintonía con los críticos mencionados, desde nuestro punto de vista, si bien es plausible concebir la nostalgia como una categoría cultural, también es posible considerarla como un proceso vinculable al ritual apropiado para un momento de duelo³. Según Evan Imber-Black y Janine Roberts en su obra *Rituals for Our Times*, entre las diferentes funciones del ritual del duelo no sólo se encuentra la de ayudar al sujeto con una experiencia de cambio y de transición tras la pérdida, sino que, en su proceso, el sujeto sufre una suerte de re-configuración de sí mismo⁴. Dicho ritual presenta distintas fases por las que el sujeto que quiere recuperarse del trauma debe transitar; sin embargo, sucede en ocasiones que el ritual se ve interrumpido y el sujeto opta por buscar formas de permanecer vinculado a su pérdida. En estos casos, siguiendo la propuesta de Black y Roberts, el proceso de aceptación de la pérdida se detiene y su protagonista queda suspendido en un espacio temporal alejado del presente⁵. Según nuestra opinión, es esta interrupción voluntaria del proceso de aceptación de la pérdida la que anima diferentes estados nostálgicos. Por otro lado, la consumación del ritual de duelo configura un sujeto desencantado que, instalado en el ámbito de la lucidez, se ve dotado de una actitud que designamos contra-nostálgica, por surgir del rechazo del encantamiento consustancial a todo proceso nostálgico. Mientras el proceso nostálgico provoca en el sujeto la necesidad de permanecer en un estado de evasión continua con el fin de mantener el encantamiento; el contra-nostálgico, por el contrario, ayuda a la resignificación del sujeto en la experiencia del detrimento. Desde estas consideraciones, nostalgia y contra-nostalgia, como explicaremos a continuación, son posibles rituales nacidos a la luz de la certeza de una ausencia.

Tanto el proceso nostálgico como el contra-nostálgico se originan en el marco de la experiencia transitoria de una pérdida –física o metafísica. En este contexto, el proceso nostálgico aparece como reacción al cambio y como mecanismo de conservación de un orden –individual o colectivo– amenazado por la aparición de un momento de desorden o transición. Si bien dicho proceso generalmente se relaciona con la recuperación de una pérdida perteneciente al pasado

—estado bautizado por Boym como “nostalgia restauradora” (20)—, por otro lado, existe la posibilidad de que el acceso a lo perdido se crea posible en el futuro, en este caso hablamos de una “nostalgia ensoñadora”⁶. Ambos, el nostálgico restaurador y el ensoñador, protagonizan un mismo viaje en busca de una ficción de continuidad que suture el momento anterior y posterior al de la pérdida; lo que los distingue es la distinta localización temporal, en el pasado o en el futuro, de su objeto de deseo. En el recinto de la nostalgia restauradora y ensoñadora, el sujeto, a causa de un angustioso estado de añoranza, se ausenta del presente, se sale de sí mismo, y se instala en un momento del pasado o en uno futuro⁷. De este modo, inicia su viaje simbólico en soledad y, siempre evadiéndose del contacto con la temporalidad cronológica —o *chronos*—, materializa imaginariamente su deseo de existir en una experiencia temporal privada de discordancias, es decir, una experiencia temporal fenomenológica —o *kairos*⁸.

El espacio de la nostalgia, por tanto, se crea imaginariamente mediante el consumo de ficciones de continuidad, objeto de deseo propio del proceso nostálgico. A propósito de la forma y naturaleza de dicho objeto, existen distintas opiniones críticas. Roberta Rubenstein, por ejemplo, habla en su obra *Home Matters* de un “home” o espacio emocional; Sigmund Freud señala en su ensayo *Duelo y melancolía* que el objeto de deseo corresponde a un espacio físico-temporal; Svetlana Boym identifica dicho objeto con un signo también de naturaleza físico-temporal al que se suma un componente emocional; por último, Linda Hutcheon en *Irony, Nostalgia and the Postmodern* establece un importante paralelismo entre el mito y el objeto de deseo del proceso nostálgico. Desde nuestro punto de vista, el objeto del deseo del nostálgico es en todos los casos el mismo, pero se aparece al sujeto bajo la forma de distintas ficciones. La posibilidad de su alcance ofrece al nostálgico una ilusión de continuidad cuando éste transita una experiencia discontinua de sí mismo o de su mundo de relaciones a partir de la pérdida. En esta dirección, Noël Valis en su artículo “Nostalgia and exile” manifiesta que la nostalgia es un proceso de mitificación del objeto de deseo de modo que éste queda envuelto en un *aura*⁹. Para el nostálgico, restaurador del pasado o ensoñador del futuro, la ficción imaginaria en la que decide residir, precisamente por figurársela impregnada de *aura*, aparece como imagen nítida de una *verdad*, por lo que carece de cualquier síntoma de decadencia y adquiere suficiente solidez y autoridad para imponerse, de modo axiomático, al presente. Esta ficción, construida en términos míticos de *verdad absoluta*, es, desde una perspectiva ideológica, poderosa por su eficacia para el encantamiento de otros sujetos en estado de crisis. Por este motivo, la nostalgia es, como explica Fred Davis, un discurso muy conveniente para la configuración de memorias colectivas o de identidades homogéneas fácilmente controlables¹⁰. Desde esta lectura, ya que la creación de dicho fantasma resulta de la victoriosa imposición del deseo a la realidad presente, es posible relacionar la narrativa nostálgica con procesos de desconexión del

sujeto respecto del presente en que habita y con estados de voluntaria desmemoria respecto de la pérdida.

El ritual nostálgico restaurador y ensoñador resulta un atractivo camino hacia una ficción de continuidad que devuelve al sujeto, tras la experiencia de pérdida, a un estado de orden, control y normalidad. Cuando el ritmo vital de cualquiera de los dos procesos se ve amenazado por una nueva experiencia de pérdida, la imaginación creadora busca nuevas ficciones para que el nostálgico permanezca olvidando la certeza de una naturaleza fragmentada. Este constante movimiento de eterno retorno al espacio de la utopía convierte al nostálgico en adicto ya que, voluntariamente, éste queda convertido en devorador de mitos. El consumo ininterrumpido de los mismos convierte la existencia de este sujeto en un perenne estado de desconexión respecto de sí mismo y de la ausencia presente¹¹.

Frente al adicto nostálgico, el estado contra-nostálgico, surgiendo igualmente de la experiencia de una pérdida, en lugar de activar en el sujeto un deseo de consecución o restauración de la misma, motiva en éste un deseo de aceptación del presente discordante. La narrativa contra-nostálgica se asocia, en cierto modo, con la experiencia nostálgica reflexiva, de la que habla Boym¹². A diferencia del nostálgico restaurador y ensoñador, el sujeto contra-nostálgico concentra su escritura en el análisis de la experiencia de la pérdida y no en una búsqueda de vías de recuperación del objeto de deseo. La narrativa contra-nostálgica objeta la idea de *verdad absoluta* defendida por los nostálgicos para lo cual huye del reestablecimiento de cualquier concepto estático y favorece la meditación sobre el cambio. Es, obligatoriamente, narrativa irónica, inconclusa y fragmentaria. Sus argumentos narrativos normalmente reconstruyen los mecanismos nostálgicos que consiguen la conversión de una ficción en un nuevo mito de continuidad y así, logran desvelar en el ámbito de la utopía el motor de cualquier proceso nostálgico.

En el caso de la contra-nostalgia, la imaginación cede el protagonismo a la reflexión y ésta permite el acceso del sujeto al espacio de la lucidez. El estado lúcido es asimilado por el sujeto contra-nostálgico como un don y un castigo; su aparición le provoca simultáneamente placer y dolor y estimula en éste un despertar irreversible si no se produce la mediación de la imaginación. Desde un estado de lucidez existencial, el sujeto percibe que el futuro es ilusorio y que no pertenece a cada uno; y que el pasado, por el contrario, es constatación de una pérdida y verificación de que la muerte existe antes del morir de cada uno, a cada instante. Desde este descubrimiento, el lúcido existe *in media res*, lo que obligatoriamente lo envuelve en un *estar* y un *ser* en transición, en espera de un final y, por tanto, en cumplimiento de un plazo intrascendente –en el sentido de que se desenvuelve fuera de paradigmas míticos. Este personaje es, en ocasiones, un nostálgico rehabilitado o un testigo de otros procesos nostálgicos. Desde su posición desencantada, se siente liberado de mitos y encantamientos y capaz de advertir el conjunto de códigos rectores de la vida de la comunidad a la que pertenece. Su acti-

tud revisora concluye en un auto-exilio desde el que contempla un despertar a una naturaleza temporal presente en constante estado de cambio.

La contra-nostalgia es, desde nuestro análisis, la constatación verbal de la inutilidad del proyecto nostálgico en el sentido de que el sujeto se percata de que dicho proceso, en su versión restauradora o ensoñadora, no aniquila sino que retrasa una caída inevitable. La llegada al ámbito de la contra-nostalgia frecuentemente se acompaña de una reconexión del sujeto con su espacio interior y con una inmediata constatación de la naturaleza caótica del mundo¹³. A diferencia del adicto nostálgico, restaurador o ensoñador, el contra-nostálgico opta por el despertar a la contemplación de su ser finito –por tanto discontinuo–, y por el contacto con el espacio caótico del fragmento¹⁴. Hay que aclarar, sin embargo, que la ausencia de temor en este personaje no significa, obligatoriamente, la aceptación del caos como experiencia satisfactoria; de hecho, es frecuente observar en los sujetos contra-nostálgicos un estado de inquietud inicial al que le pueden seguir una variedad de actitudes o respuestas.

Para ilustrar el proceso contra-nostálgico y explorar su manifestación narrativa, hemos elegido la novela de Manuel Pérez Subirana, *Lo importante es perder* (2003). En esta obra, Carlos, el protagonista que existe confinado en una clase de vida dictada desde un estatus social, experimenta distintas pérdidas que le impulsan a buscar nuevas ficciones nostálgicas como antídoto contra el dolor que le provoca el contacto con la discontinuidad. Su relato reúne la narración de diferentes intentos del personaje por acceder a nuevos estados nostálgicos así como sus caídas continuas en el ámbito de la contra-nostalgia. Desde un análisis retrospectivo, el narrador finalmente decide ingresar en el presente y aceptar su pérdida, constatando así su naturaleza temporal finita y discordante¹⁵. Esta nueva propuesta existencial permite al narrador observarse como una entidad en estado de constante construcción. Se trata, en definitiva, de aceptar una manera distinta de *ser* y de *estar* desde la que es posible cierta libertad personal dentro de los límites impuestos por los distintos sistemas de significación y estructura que gobiernan el espacio público y privado.

2. EL RITUAL DEL DUELO: LA EVOLUCIÓN DEL NOSTÁLGICO HACIA LA CONTRA-NOSTÁLGICA.

Carlos, narrador-protagonista de esta historia, hace uso de la escritura para reflexionar sobre los diferentes pasos que lo condujeron de un estado de encantamiento inicial hacia uno contra-nostálgico final¹⁶. El manuscrito –escrito seis meses después del inicio del proceso ritual de aceptación de la pérdida– culmina con la defunción del personaje y su renacimiento. La escritura se inicia cuando Carlos, una vez abandonada su carrera en la abogacía, decide “transcribir” (113) una serie de experiencias, según dice, “aprovechando el mucho tiempo del que dis-

pongo” (195). La escritura retrospectiva desde el presente favorece un estado de lúcida reflexión desde el que le es posible primero esclarecer la naturaleza de la pérdida y luego aceptarla. En este simbólico viaje, el personaje aprende que la pérdida reside en su propia identidad. En lugar de su voz, se encuentra con una fabricada según modelos sociales propios de un sistema capitalista que promete utopías nostálgicas a cambio de dictar el movimiento y el destino del personaje. La voluntaria conversión del sujeto en un rol social lo obliga a existir en un continuo proceso adictivo nostálgico de consumo de ficciones de modo que se mantenga intacta su ficción. El objeto de deseo del personaje queda identificado, por tanto, con un anhelo por una identidad unívoca, controladora de la acción y del tiempo y, por lo tanto, carente de fisuras y discordancias¹⁷. Según dicta el papel social del personaje, para conseguir su objeto de deseo, éste debe emplear su tiempo en el alcance, siempre en clave de futuro, del éxito profesional.

Según se desprende de la reflexión del narrador, el sujeto educado dentro de un sistema económico que restringe el éxito personal al campo profesional termina representando una identidad que lo aleja de su propio deseo y voluntad. Vivir dentro de este sistema con la máscara adecuada permite al sujeto anestesiar la angustia que produce el desconcertante futuro. A cambio de su integración, de su obediencia y de su sacrificio, dicho sujeto, convertido en un nostálgico ensoñador, espera lograr un paraíso futuro que lo salvede de cualquier experiencia discordante vinculada al presente. De este modo, imitando los mecanismos nostálgicos de creación de mitos o ficciones de continuidad, el sistema capitalista utiliza un utópico anzuelo con el objeto de lograr adictos jugadores. A cambio de su participación en el juego, al jugador se le promete una normalidad fundada en la continuación indefinida de la ficción. El juego adquiere entonces el sentido que presenta el verbo inglés *to play*, ya que permite asumir distintas personalidades o máscaras que ayudan a representar los diferentes roles que exige la posición o lugar que ocupa el personaje. La realidad que habita Carlos se propone así como una gran mascarada representada por adictos nostálgicos ensoñadores de un futuro utópico. La salida dolorosa del personaje de ese juego –en este caso concreto representada con el descubrimiento de la pérdida de su voluntad y de su voz personales– concluye en la inmediata marginación del personaje y en una actitud contra-nostálgica desde la que Carlos enuncia su descubrimiento:

Durante demasiado tiempo he estado viviendo con un traje prestado. Os engañé a todos, y, lo que es peor, me engañé a mí mismo. Pero ahora se ha acabado. Me he quitado el traje y estoy desnudo [...] ese hombre existía solo en apariencia, era un ser ficticio artificial, falso [...] ¡Dios mío qué ciego he estado durante todos estos años! (192)

La escritura de Carlos, a causa del uso de la ironía y de la retrospectiva, está habilitada para desenmascarar el origen de la adicción en que se halla el personaje. La existencia, entendida en términos de representación de un papel, queda

convertida en una suerte de auto-traición respecto del personaje mismo ya que, en lugar de existir reafirmando su voz personal, el sujeto vive amordazándola para evitar cualquier asomo de discordancia. El hecho de que él mismo se considere “un personaje equilibrado y responsable al que, con mucho tiempo y esfuerzo, había logrado conquistar” (30) confirma una vida comprendida en términos de un tiempo que se destina a mantener y alimentar la ficción de un nostálgico.

Razona Carlos que, a pesar de que el sujeto es consciente de que el juego encierra grandes peligros para su personalidad, éste voluntariamente sacrifica su voluntad porque en el sacrificio encuentra la anestesia del dolor que acompaña la experiencia del presente. De esta forma, la adopción de una identidad socio-profesional funciona como ficción de continuidad nostálgica entre el ser y el seguir siendo y, de esta manera, se evita continuamente el no ser.

En principio, la forma de vida adoptada por el personaje no admitió fisura alguna, sin embargo, sobrevinieron varios acontecimientos traumáticos que repetidamente provocaron en el personaje salidas de la nostalgia hacia el espacio de la lucidez causándole sentimientos de desagrado. El primer momento que anima el despertar de la conciencia de la adicción surge cuando éste pierde a Elisenda, mujer con la que convivió tres años. Hasta el momento de la ruptura, la vida de ambos había estado marcada por la rutina propia de la clase de vida adoptada por ambos personajes y que, convertida en destino, contribuía, como una ficción de continuidad más, a la ordenación del caos. La pérdida no tanto del personaje femenino como de su rutina, conecta al personaje con el caos. En lugar de iniciar el ritual apropiado para asumir la desaparición, Carlos decide buscar nuevas ficciones de continuidad que le proporcionen el estado amnésico acostumbrado. En primer lugar, recurre a la vida nocturna y al consumo de alcohol junto a Alberto, un amigo de la adolescencia cuya compañía evitaba porque no le era apropiada al rol de abogado. Las distintas salidas nocturnas de Carlos con Alberto concluyen en un serio problema laboral a causa de un descuido del personaje. Dicho suceso lo obliga a regresar a la representación de su papel y a descartar como nueva ficción de continuidad la posibilidad de regresar a sus años de adolescente. Es entonces cuando éste busca una nueva ficción, esta vez, en el espacio familiar.

El retorno al pueblo en busca de “amparo y reposo” (100), significa una huida de Barcelona —metonimia del presente que le acecha. Este deseo se manifiesta en el personaje cuando, de regreso a su apartamento, borracho e insomne, éste percibe el olor de cruasanes recién hechos. En ese momento, según escribe, “una inmensa nostalgia de vida familiar y ordenada, de una vida segura y amable, llena de cuidados y protecciones” (100). Una vez en el portal de su casa, contempla por primera vez su “rostro demacrado” (103) y comienza a sentir “la angustia de un destino cada vez más incierto y comprometido” (118). Ante este panorama desolador, decide marcharse guiado por el nuevo deseo nostálgico, en este caso uno restaurador del pasado.

La salida de Barcelona permite al personaje contactar brevemente con un nuevo espacio de pérdida y transición porque al abandonar su clase de vida, éste se sale del papel que representa y pierde la orientación. En esa circunstancia siente “que su vida se adentraba cada vez más en un laberinto de confusión y tristeza” (123) y comprueba su impotencia “ante la intensidad de las sensaciones, la imposibilidad de establecer en nuestro interior un mando con suficiente autoridad” (124). Despierto en pleno estado de lucidez, Carlos descubre que “la persona que hasta hacía pocos días yo creía ser había empezado a dejar de existir, y la idea de enfrentarme al futuro sin la coraza que hasta entonces me había brindado mi personaje me provocaba un vértigo aterrador” (135). Horrorizado por el descubrimiento, huye por la carretera hacia el hogar, en busca de un destino tranquilizador de esta experiencia de discordancia. De nuevo, el lúcido insatisfecho recae en la anestesia nostálgica y resuelve dejarse atrapar por la ficción del origen en su pueblo natal, Sant Honorat del Valldonzella. Allí el personaje pretende “embranchar[se] de pasado” y, de nuevo, “perder de vista el presente”(126).

Como explica el narrador, tampoco esta ficción de continuidad proporciona al lúcido insatisfecho el estado de amnesia que encuentra el adicto nostálgico y éste se ve, nuevamente, expulsado hacia un estado de insatisfacción en el presente. La reflexión que el personaje hace en su pueblo sobre el funcionamiento de la memoria tiene un efecto desmitificador del aura con que la imaginación dotó al espacio del pasado. En principio, según explica, quiso “reencontrar[se] con el niño que había habitado aquel lugar años atrás”(135), creyendo que al lograrlo, podría mirar al futuro con fuerzas renovadas. Inicialmente, el personaje juzga que el pasado esconde el secreto de una esencialidad accesible: “algo incorruptible y vigoroso, algo lleno de vida, que, si bien había permanecido dormido durante todos aquellos años, despertaría ahora para acogerme en sus brazos y librarme de la caída” (135). No obstante, su deseo de continuidad y esencialidad se ve del todo truncado cuando comprueba que los recuerdos que configuran la memoria del pasado son signos polisémicos y, por tanto, están cargados de subjetividad. Es en ese instante cuando aprende que el lugar mítico al que quiso regresar no existía más que en su imaginación.

De nuevo inmerso en una nueva experiencia de pérdida, el personaje se siente, otra vez, asediado por la discordancia: “un presente en el que yo ya no existía más que como un fantasma, un presente hostil y desconocido, en el que no tendría ya lugar ni una sola de las impresiones que se habían despertado en mi interior [...] Comprendí que mi viaje había llegado a su fin” (150). De regreso a Barcelona y exiliado del paraíso infantil, el lúcido se percata de la inútil búsqueda de ficciones nostálgicas que actúen como puentes de continuidad entre lo que fue y lo que es. Una vez descartados el suicidio y la huida al extranjero como alternativas a la lucidez, el personaje desnudo de ficciones se observa por segunda vez. En esta ocasión, decide, haciendo uso de la segunda persona, iniciar un diá-

logo consigo mismo con el fin de averiguar quién es. El narrador transcribe este momento como el clímax en el que el personaje comprende que un ser desconocido habita reprimido por el peso de una identidad ajena:

¿Quién hay ahí detrás? Si hago un esfuerzo puedo vislumbrar un principio de vida, un resto de voluntad, un esbozo de algo que intenta ser algo que yo conozco..., pero enseguida desaparece y el vacío vuelve a secundar una mirada que no mira, que es como si se quedara a medio camino entre el espejo y mi propio rostro. No me escuchas. No te da la gana de escucharme. ¿Realmente eres yo? ¿Y qué significa ser yo? ¿A partir de cuando uno empieza a ser yo? Te veo tan extraño, tan ajeno... Y sin embargo estamos unidos por un pacto insoluble [...] Soy un punto atravesado por todos los miedos, por todas las angustias, por toda la ansiedad de este mundo. A punto de desaparecer, a la deriva. Y tú no haces nada. (157-58)

A este mono-diálogo le sigue la aceptación definitiva de la imposibilidad de conciliar, en un espacio perfectamente uniforme, el deseo con la realidad y el espacio privado con el público. En este instante, el personaje toma la determinación de acabar con la adición nostálgica porque “de pronto un día la realidad te cierra el paso. Fin del trayecto” (172). No es casual que, forzado a acudir a una cita en el colegio de abogados en la que debe dar cuentas del error laboral cometido, el personaje no llegue al encuentro. Entre la obligación impuesta y su voluntad de existir instalado definitivamente en el presente, se interpone una cafetería de la que Carlos sale ebrio y, por cuyo estado, es atropellado. Un compañero de bufete lo asiste tras el accidente y, haciéndose eco de las normas del sistema, le recuerda que las reglas del juego que comparten no toleran su comportamiento. En ese momento Carlos determina que el viaje recientemente iniciado ya no presenta posibilidad de retorno: “la escena que acababa de protagonizar [le] proyectaba más allá de todos los límites y [le] dejaba suspendido en el vacío, allí desde donde ya no es posible restablecer puentes y la caída se torna inevitable y definitiva” (175). Una vez desechados su rol y su clase de vida, el personaje pierde una identidad controladora de su comportamiento y acción en el espacio público y privado. Auto-excluido del espacio colectivo ingresa en un espacio considerado por los otros anormal ya que, según explica Txetxu Aguado, “el sujeto y su sociedad forman un todo y separar a uno de la otra, sólo produce anomalías políticas y morales” (86). Precisamente, es la experiencia de la anomalía la que privilegia el despertar satisfecho del personaje. Desde la diferencia, Carlos es capaz de dilucidar que en la experiencia inarmónica de la inestabilidad está el comienzo de la construcción de un espacio individual. Frente a todo pronóstico, finalmente el personaje logra, en la aceptación de la pérdida, integrarse en una existencia indefinida y, por ello, de ser un nostálgico en busca de distintos paraísos, culmina su viaje en una nueva instancia personal, en un ser apocalíptico integrado en el presente.

Existe en la filosofía que emana del discurso de este personaje un eco solidario que es lo que lo aleja de los peligros del narcisismo contemporáneo asociado, según Lipovetsky, a “la cultura psicomórfica y la obsesión moderna del yo en su deseo de revelar su Yo verdadero” (64). La propuesta del narrador de *Lo importante es perder* no descansa en planteamientos narcisistas y tampoco en presupuestos revolucionarios. Su reflexión final, desde un estado de renuncia feliz, promulga la necesaria reconexión del sujeto contemporáneo con un espacio interior sacrificado. El renacimiento final explica que sea su propia voz y no la imitada la que termine revelando que: “ahora que al fin he llegado a puerto, ahora sé cuál es mi sitio, siento que me he liberado de un enorme peso. Y empiezo a comprenderlo todo” (192). Una vez abandonada la abogacía, se apropia, simbólicamente, de la condición de vagabundo o habitante de un espacio que se construye a diario y desde allí escribe lo siguiente:

Todo me sorprende y me maravilla y me deja perplejo, las más pequeñas cosas y también las cuestiones más trascendentes que mi mente pueda imaginar. Y sé que no siempre será así, que la sorpresa y la novedad caducarán tarde o temprano, que me iré acostumbrando también a este nuevo orden vital [...] pero disfrutaré de este estado de gracia mientras me sea dado. Y sé que puedo estar seguro de que, incluso cuando me canse de todo esto y me venza finalmente la melancolía, me quedará al menos el consuelo y la tranquilidad de no tener que disputar batallas ajenas. (198)

El despertar lúcido del que habla el personaje es posible solamente en la consumación del ritual. La aceptación de la pérdida de Carlos —en este caso concreto de una “forma de vida” (194) fabricada siguiendo el modelo de un ambicioso abogado— resulta imprescindible para que se produzca el nacimiento de un sujeto libre en el sentido de que éste actúa según una voluntad personal sacrificada en nombre de un proyecto nostálgico. La lucidez que guía la escritura de este relato retrospectivo postula una cordura final desde la que el aprendizaje de la renuncia es axioma básico para una existencia feliz, en el sentido de voluntariamente satisfecha. La felicidad concluyente se desprende, a su vez, de una reconsideración semántica que liquida los valores negativos comúnmente asociados al espacio de la imperfección y del fracaso. Dicho cambio semántico permite, mediante la desintegración de un binario dialéctico organizador de la realidad en esferas de perfección e imperfección, el nacimiento de un ser que no aspira a una identidad unívoca sino a existir en transición. Desde nuestro punto de vista, se trata de un neo-existencialismo de base humanista y vitalista que cree en la reconexión del sujeto consigo mismo y con su entorno como posible vía hacia una experiencia existencial feliz que rechaza mitos originales y finalistas¹⁸.

En la nueva forma de vida en la que se instala el personaje no hay lugar para cuestionamientos temporales. No le preocupa en absoluto el futuro, no siente temor ni angustia ante la finitud, la inestabilidad o el caos; no existe la culpabilidad, tampoco el tiempo desaprovechado ni las traiciones o las identidades fingi-

das. Desde el conocimiento, Carlos decide ser un *homo viator* lúcido y satisfecho, un equilibrista del bien y del mal, de la amistad y de la discordia, del ser y del no ser. Su filosofía se podría acabar resumiendo en la frase con que concluye su relato “yo soy uno de tantos. Uno de esos puntitos que uno ve al sobrevolar la ciudad a bordo de un avión. Sigo vivo. Y eso basta”. (200). En contra de lo comúnmente aceptado, la renuncia y la pérdida se convierten en esta novela en vías de acceso a una felicidad nunca utópica y siempre satisfecha de la experiencia de un presente en el que lo importante es aprender a perder.

3. LA CONSUMACIÓN DEL RITUAL DEL DUELO: LA CONFRONTACIÓN CON LA PÉRDIDA A TRAVÉS DE LA PALABRA.

La reconstrucción verbal del itinerario simbólico del personaje confirma la equivalencia que existe entre el objeto de deseo perseguido por el nostálgico y la pérdida que asume el contra-nostálgico. Sucede, como en el caso protagonizado por Carlos, que, en ocasiones, dicha pérdida no se corresponde con un objeto específico y, a pesar de ser intuita por el sujeto, resulta dificultoso su esclarecimiento. En estos casos, sólo la verbalización en retrospectiva de los acontecimientos precedentes al estado de desencanto contribuye a la elucidación del misterio. En este sentido, el lenguaje se propone como un camino ambiguo ya que, si bien es el elemento que sustenta las ficciones que alimentan la esperanza del nostálgico, también es el medio que transita el contra-nostálgico en busca de la consumación del ritual del duelo.

En el caso de la novela de Pérez Subirana, la palabra en el contexto del discurso contra-nostálgico permite el esclarecimiento, a través de la reflexión, de la pérdida. En el relato de Carlos, distintos mecanismos lingüísticos actúan convirtiendo la narración del personaje en un relato forense. La autopsia lingüística realizada al cadáver yaciente del nostálgico permite concluir no sólo que la muerte de dicho sujeto se debe a la imposible consecución de su objeto de deseo sino que, la pérdida que debe asumir el sujeto renacido de las cenizas del nostálgico, se corresponde con una importante falta de agencia del sujeto respecto de su propia existencia.

El relato de Carlos, desde un punto de vista lingüístico, evidencia la adición del personaje hacia una identidad obediente de un rol desempeñado dentro del juego de la realidad. Analista de la impotencia propia ante el sistema-juego dominante, su lenguaje transmite, mediante una gama de recursos discursivos, un precedente estado de malestar causado, entre otros motivos, por la imposible manifestación de su propia persona, es decir, de su capacidad para la agencia.

Para hacer referencia al concepto de *agencia*, nos basamos en el rol semántico de agente en el seno del modelo prototípico de una oración en voz activa; en este contexto, el agente representa al sujeto animado de un verbo transitivo que

actúa con voluntad propia. Dicho término no coincide, necesariamente, con la llamada *agencia humana* empleada en las ciencias sociales¹⁹. En el caso de la agencia en el marco de la voz activa, la acción tiende a producir algún tipo de efecto notable. Según esta conceptualización, un ser humano asume un alto grado de agencia cuando lleva a cabo, con un óptimo nivel de control y cognición, acciones que impliquen resultados.

A lo largo del relato de Carlos, distintas estrategias discursivas resaltan no la agencia sino su carencia por parte del protagonista. Entre los síntomas que denotan dicha falta encontramos: un escaso control sobre las acciones que realiza; una falta de iniciativa, de voluntad y de dirección; la ejecución de acciones fracasadas o incompletas; el cumplimiento de acciones deseadas sólo en un plano irreal y una importante incompetencia comunicativa en el marco de la interacción social. La falta de agencia junto al aprendizaje de un lenguaje estereotipado propio del rol que desempeña el personaje subraya la relación que existe entre la adicción nostálgica y la privación del sujeto de un lenguaje personal. De este modo, la consumación del ritual del duelo a través del lenguaje supone, a un mismo tiempo, la conquista final del presente a través del descubrimiento de un lenguaje propio capaz de nombrar la ausencia.

Desde un punto de vista semántico-sintáctico, la falta de agencia se explica en todos los momentos en que, contrariamente a lo esperado, el personaje construido por Carlos no desempeña el rol semántico asociado con el agente, sino que está asociado a las funciones de paciente, de experimentador o de beneficiario. Normalmente se considera que el agente es el instigador de un evento, el que realiza la acción en las oraciones expresadas en la voz activa y el que se corresponde con el sujeto gramatical. En esta misma línea, el paciente se corresponde con la entidad que se ve afectada directamente por la acción del verbo, por ejemplo, el objeto directo de un verbo transitivo. El experimentador tiene atributos del rol de agente y del de paciente ya que experimenta el efecto de una acción, pero normalmente tiene menos control sobre la acción que el agente. El caso prototípico de este rol es el del sujeto que experimenta alguna emoción, percepción o actividad cognitiva. Respecto a la función del beneficiario, ésta difiere de la del agente porque al ser el beneficiario de alguna acción, es generalmente el objeto indirecto de una oración.

Siguiendo el modelo utópico de actuación del sujeto en la realidad, éste cree, siempre bajo el efecto del consumo de ficciones nostálgicas, estar en control de sus acciones y de su destino. Desde su ficción, el sujeto nostálgico representa el papel de agente y aparenta mantener un alto grado de control sobre las acciones que realiza. En el relato escrito por Carlos, la falacia que encubre el modelo utópico de actuación en el que cree desarrollarse el personaje se ve completamente desenmascarada mediante mecanismos retóricos propios del discurso reflexivo. Frente a lo esperado, la narración forense del pasado del personaje no reconoce en

el protagonista a un sujeto agente de la acción, sino a uno que, continuamente, se ve obligado a desempeñar roles sintácticos de paciente, experimentador y beneficiario.

La reducción de la agencia en la narración de los acontecimientos priva al personaje del papel esperado –el de sujeto en control de su propia acción–, y lo presenta desposeído de los resultados productivos propios del agente. El narrador queda convertido así en espectador de una ausencia y confirma que el cadáver que contempla no sólo carecía de control sobre su acción, sino que incluso desposeía los frutos de sus acciones ya que estos pertenecían al sistema-juego del que formaba parte. De este modo, la manifestación lingüística de los roles de experimentador, beneficiario y paciente, consolidan la constatación de una pérdida rehuida por el personaje nostálgico y con la que debe aprender a convivir el sujeto contra-nostálgico.

La creación lingüística del personaje sobre el que Carlos reflexiona requiere para su configuración de distintos recursos. En primer lugar, el uso de la voz media en el relato marca la falta de control del personaje sobre su acción o enfatiza su papel de experimentador. Según Ricardo Maldonado, en construcciones que emplean la voz media hay una restricción notable en el grado de control que ejerce el sujeto sobre la acción²⁰. En estos casos, el sujeto se limita a adoptar el papel de experimentador con un grado mínimo de agencia y su movimiento en el espacio físico o psicológico se presenta como parcialmente involuntario. En frases como “me encontré de pronto en la cocina” (62), “me desplazé hasta ninguna parte” (73), “me encontré circulando por barrios periféricos” (125), el narrador emplea la voz media para transmitir la impresión de que su personaje no inicia el movimiento sino que lo experimenta. En otras referencias a otros acontecimientos, se expresa un mismo reducido grado de control o de iniciativa respecto del movimiento en el espacio psicológico. Esto se observa, por ejemplo, en frases del tipo: “me había ido dejando llevar hacia un mundo irreal” (27) o “presentía [el] laberinto de soledad en el que me veía atrapado” (20). Respecto a la falta de agencia en cuanto al movimiento, en ocasiones Carlos comprende que su personaje había sido inducido por fuerzas ajenas que lo reducían al rol del paciente, por ejemplo, cuando escribe: “Todo cambió a partir de aquella mañana, a partir del momento en que un impulso irracional me llevó hasta el borde de la mesa de Alberto” (21) o “comprendí que la escena que acababa de protagonizar me proyectaba más allá de todos los límites y me dejaba suspendido en el vacío” (175). Esta forma discursiva enfatiza el hecho de que las acciones del personaje le acontecen contra su propia voluntad o sin el impulso de su iniciativa. De este modo, los sucesos adquieren su propio ritmo vital y la fuerza motor siempre queda fuera del control del sujeto.

El movimiento en que se ve sumido el personaje en los distintos escenarios se corresponde con la imagen de la pieza de un juego cuyo desplazamiento

depende de la voluntad de otro. Su reducido nivel de control se enfatiza aún más en ocasiones en las que el personaje emprende una acción impulsado de su voluntad. Incluso en las circunstancias en que parece que él inicia la acción, sus acciones tienden a presentar todavía una falta de dirección; ejemplo de ello son las siguientes descripciones: “Deambulé por la casa sin saber qué hacer” (61); “Deambulé por la habitación presa de un ataque de pánico” (111); “Deambulé durante un buen rato por el pueblo” (138).

La falta de agencia del protagonista también se hace palpable a través del nivel semántico. La mayor parte de los atributos elegidos para definir al personaje construyen un sujeto narrativo no sólo privado de agencia sino también de voluntad, de control, de iniciativa y de atención. Según se desprende de la descripción del personaje, éste se asocia frecuentemente con estados de improductividad, impotencia, inconsciencia, indecisión, indiferencia e inseguridad. Por este motivo, sus acciones suelen estar modificadas por frases adverbiales y modificadores como los que siguen: *irremediabilmente, inevitablemente, sin control, sin ganas, sin darse cuenta, sin comprender nada, sin convicción, sin éxito, sin pensar, de una manera involuntaria o de forma mecánica*. Tanto los modificadores adverbiales como los adjetivales reiteran la carencia como característica definitoria del personaje.

Junto a la privación de la voluntad propia, el personaje experimenta una privación de su propia voz; por este motivo, éste padece una incapacidad para desarrollar el nivel de auto-expresión necesario para un intercambio comunicativo exitoso. Considerando que la auto-expresión, en términos de Kim Giffin y Bobby R. Patton, hace referencia al proceso por el que el sujeto es capaz de reafirmar su voz personal y, consecuentemente, su identidad en el marco de la interacción social, su desposesión priva al sujeto de protagonismo²¹. Como consecuencia, el personaje de Carlos muestra cierta incompetencia comunicativa. Despojado de una voz personal, éste se ve obligado a depender de formulismos y frases hechas para su comunicación. Este problema es motivo de reflexión del narrador al escribir lo siguiente: “no podía desprenderme de las frases hechas. A lo largo de todo el día no habían dejado de acudir a mi boca mecánicamente, y empezaba a sentirme esclavo de ellas” (74). La interacción social sirve a los seres humanos no sólo para confirmar su propia existencia sino como forma de iniciación de cualquier forma de comunicación. Según el estudio de Giffin y Patton, no responder a alguien es indicar que esta persona es inepta, que no es importante o, en el peor de los casos, implica que no existe. Según se desprende de las reflexiones de Carlos, tanto el fracaso comunicativo de su personaje como una progresiva invisibilidad, ambos son fruto de la ausencia de una voz personal sincera y espontánea. Son varios los contextos sociales transcritos por Carlos en los que éste observa la incapacidad de su personaje para interactuar satisfactoriamente con otras personas. Por ejemplo, recupera dos situaciones en las que su personaje trata de coquetear con dos mujeres. En el primer intento, tras haber dicho algo sin

importancia con la esperanza de iniciar conversación, Carlos escribe: “La chica me mira extrañada, como si no hubiera entendido mis palabras. Cuando me aproximo a su oído para repetírselo, ella coge la copa y se va hacia la pista. Me quedo con la palabra en la boca” (49). El segundo caso resulta en un nuevo fracaso: “Finalmente me lanzo y le pregunto su nombre. La camarera se aleja sin contestarme” (50). En otra escena, el personaje es observado al entrar a un bar en el que solía ser un cliente habitual. Su invisibilidad se enfatiza porque en el intento de saludar gestualmente a un camarero conocido, el personaje comprueba que el camarero no lo reconoce y, como respuesta a la bochornosa experiencia, decide recuperar los formulismos e inmediatamente convierte un frustrado saludo en pedido: “Yo, aunque tenía la mano alzada, no había realizado aún el gesto de saludo, por lo que [...] desplegué mi dedo índice en gesto de reclamo y le pedí una jarra de cerveza” (36). Tampoco el lenguaje paralingüístico le sirve al propósito comunicativo. Si su voz es inaudible, sus gestos, en ocasiones, resultan invisibles: “Me despedí alzando la mano, aunque él ya no me miraba” (169). Se podría concluir, por tanto, que en sus intentos de interacción social, fracasa un personaje cuya cualidad fantasmagórica define una identidad prestada. Una de las señales evidentes del fallecimiento inminente del nostálgico descansa en el abandono de la sujeción de éste respecto del lenguaje convencional en función de uno espontáneo y propio. Simbólicamente, se señala su fin cuando el personaje, de regreso a Barcelona desde su pueblo, decide voluntariamente infringir las fórmulas de cortesía que oprimen su voz y le dirige un gesto obsceno a un impaciente y molesto conductor.

A lo largo del relato, junto a una perceptible separación del personaje respecto de su deseo o de su espacio interior, se menciona también una discapacidad para la experiencia de emociones y de sentimientos: “Sabemos lo que deberíamos y querríamos sentir, pero la emoción no llega todavía hasta nosotros” (141). La falta de agencia, pérdida de la que huye el personaje nostálgico, es reconocida a la luz del discurso por el contra-nostálgico, narrador y forense. Finalmente, Carlos reconoce su imposible cualidad de experimentador de emociones y se contempla a sí mismo como un ser que las padece. Termina comprendiendo que el sujeto que ‘siente’ y ‘piensa’ nunca ejerce un grado de control muy alto sobre estos procesos, pero que, en el caso del contra-nostálgico éste disminuye aún más. A causa de su adicción, el individuo nostálgico se ve dominado por un entorno que controla al personaje doblegándolo al rol de paciente o beneficiador, en esta dirección escribe el narrador: “El ambiente gris que allí se respiraba no tardó en arrastrarme hacia una melancolía y un aburrimiento difícilmente soportables” (14); “empezaba ya a invadirme una nostalgia despiadada por todo aquello” (118); “continuamente me asaltaban nostalgias inesperadas” (129); “me dominaba una extraña euforia” (146); “una avalancha de recuerdos que, unos instantes antes, se me había venido encima” (33).

La falta de agencia como rasgo característico del sujeto nostálgico se hace extensible en el relato al conjunto de seres que forman la sociedad civil a la que pertenece el personaje. La incidencia del personaje en una participación masiva de los diferentes miembros de la sociedad en esta mascarada, es justificación, desde su punto de vista, de la auto-traición o el sacrificio que realiza cada uno de sus miembros con el fin de perpetuar la ficción. En este sentido, con el fin de diluir la responsabilidad personal, como explica Alarcos Llorach, es frecuente encontrar en la narración de Carlos un uso continuado de *se*, *uno* o *nosotros*. No es, por tanto, una coincidencia que la novela comience con el uso impersonal de *uno*, y que además, este *uno* se vea identificado con el rol semántico de paciente, estableciendo así, desde el principio, la desposesión del papel de protagonista que experimenta el personaje: “No es agradable que a uno le dejen, que le abandone a uno la mujer con la que ha convivido durante más de tres años” (9). Respecto al uso estratégico de la primera persona *nosotros*, éste implica que el sacrificio es compartido, y de este modo se justifica una característica colectiva propia de todos los sujetos integrados en este juego: “No es agradable encontrar clausuradas las puertas de la palabra y tener que aceptar la sumisión a una violencia que no queremos ni podemos ejercer” (86). También el uso de *uno*, *se* y *tú* tiene, en ocasiones, el mismo efecto porque permite al individuo justificar su falta de agencia como parte de un fenómeno extendido y compartido: “Se resiste uno a aceptar su destino y lo único que consigue es precipitar las cosas” (170); “Te olvidas de ir a una conciliación y se te viene el mundo encima” (172).

Lejos de todo pronóstico, el final del relato —el término del viaje del narrador— no implica una recuperación de la agencia del sujeto. El contra-nostálgico, a través del lenguaje, es capaz de consumir su ritual y aceptar definitivamente su pérdida. La falta de agencia del sujeto, obligatoriamente se traduce en una falta absoluta de control del tiempo y del destino. Si bien el conocimiento final pudiera resultar en un pesimismo trágico, el narrador, incorporado ya al presente de ausencias, decide con optimismo abandonar la lucha contra el tiempo y aceptar su imperfección. Al aprendizaje de la renuncia a través del lenguaje le resulta inminente la conquista de la voluntad personal y el reconocimiento de las limitaciones dentro y fuera de un juego que es inútil tratar de manipular. En su confesión a Elisenda al final de la novela, Carlos confirma la defunción de su personaje y constata el renacimiento de un nuevo sujeto y un nuevo lenguaje que le permita iniciar el camino hacia la auto-expresión: “Tú creíste que yo era un hombre de acción, un hombre capaz para la vida, un hombre-abogado que ocupaba un lugar determinado en este mundo. Y no era así” (191). Como se dijo en el apartado anterior, lo que aprende Carlos es que la felicidad, siempre fuera de paradigmas utópicos, radica fundamentalmente en la reconexión del sujeto consigo mismo y con la experiencia de la pérdida. Renunciar a la agencia y aceptar la pérdida de control equivale a asumir con optimismo la imperfección de la naturaleza

humana. La palabra, en el caso del discurso contra-nostálgico, se alza como camino necesario para la consumación del único ritual que permite la rehabilitación del sujeto en un presente desprovisto de adicciones. En este sentido, el lenguaje y los diversos mecanismos discursivos señalados son herramientas forenses imprescindibles en el conocimiento de la lucidez.

NOTAS

¹ Para Teresa Vilarós en *El mono del desencanto* la fuerte presencia del sentimiento de desencanto generalizada a partir de la transición se explica desde el regreso de lo reprimido. Según esta autora, dicho retorno surge “porque nunca [cesó] de estar... [y] porque [ofrecía] en su retirada un nuevo espacio para la reflexión” (13). En sintonía con Vilarós, la obra de Eduardo Subirats, *Después de la lluvia*, apunta para el origen del desencanto la confluencia de “límites intelectuales y políticos de la transición democrática” (94) junto al fracaso de “la generación del cambio” (40); ambos elementos conducen de nuevo a un “retorno de lo reprimido” que imposibilita la creación de “formas verdaderamente renovadas de comportamiento y comunicación sociales” (112). Txetxu Aguado en *La tarea política* conecta el desencanto de la España democrática con una “persistencia de problemas sociales y económicos de vieja cuña” (18) que hace necesaria la redefinición de conceptos comenzando con el de democracia. Por último, Alberto Medina en *Exorcismos de la memoria* considera el estado de desencanto como “el relato más vendido y ubicuo de la transición” (68) enfrentado al “discurso oficial del consenso” (69).

² La elección de la novela de Manuel Pérez Subirana se debe a que el protagonismo, casi exclusivo, de la actitud contra-nostálgica del narrador-personaje convierte la novela en un espacio idóneo para su análisis. Nuestra teoría, sin embargo, es extensible a otras muchas narraciones de reciente publicación, por ejemplo la novela de Lázaro Covadlo, *Criaturas de la noche* (2004); Marcos Giralt Torrente, *Los seres felices* (2005); Óscar Aibar, *Los comedores de tiza* (2004); Julio Llamazares, *El cielo de Madrid* (2005); Laura Freixas, *Amor o lo que sea* (2005); Gabi Martínez, *Ático* (2004); José María Merino, *El heredero* (2003); Luisa Castro, *Viajes con mi padre* (2003) y el conjunto de relatos escritos por once escritoras españolas y recogido bajo el título *Orosia. Mujeres de sol a sol* (2002). Todas ellas son paradigmáticas de las actitudes nostálgicas y contra-nostálgicas aquí explicadas.

³ Para un estudio detallado del duelo y su proceso son importantes los ensayos de Sigmund Freud, *Duelo y melancolía*, y de J. Bowlby, “Processes of mourning” y CM. Parkes, “Bereavement as a psychosocial transition: processes of adaptation to change”.

⁴ Dicha configuración es estudiada con detalle por Andrea Deciu Ritivoi en su obra *Yesterday's Self: Nostalgia and the Construction of Personal Identity* (2001).

⁵ En palabras de Black y Roberts, cuando se interrumpe el ritual del duelo “a person can remain stuck in the past or unable to move forward in meaningful ways. Even the unhealed losses from previous generations may emerge” (40).

⁶ Una explicación detallada de la diferencia entre la nostalgia restauradora y la ensoñadora se encuentra en el artículo escrito por Palmar Álvarez-Blanco “La nostalgia y la narrativa española contemporánea: entre la lucidez y la locura”.

⁷ El estado de añoranza se identifica con el estado “homesick” (40) que explica Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia*.

⁸ Los conceptos de tiempo fenomenológico y cronológico son estudiados por Martin Heidegger en *Time and Being*. La diferencia que Heidegger presenta entre ambas temporalidades se corresponde con la explicación que Paul Ricoeur ofrece sobre *kronos* y *kairos* en *Time and Narrative*. Según su teoría, *kairos* hace referencia a “the time of the soul” y *chronos* designa “the time of the world” (15).

⁹ En palabras de Noël Valis: “nostalgia tends to deterritorialize and dematerialize the original object or event, mythifying and enveloping it in an aura” (131).

¹⁰ Fred Davis desarrolla esta idea en su libro *Yearning for Yesterday*, en concreto en el apartado titulado “Nostalgia Politics, and Conservatism” (108-18).

¹¹ Hacemos uso del término adicto siguiendo las teorías de Francisco Alonso-Fernández expuestas en su reciente obra *Las nuevas adicciones* (2004). Según este catedrático es “a partir del momento en que la afición a un objeto o a una actividad se transforma en necesidad cuando comienza a hablarse de la presencia de una adicción” (24).

¹² La relación que establezco entre la versión de Boym y lo que considero una narración contra-nostálgica se entiende a partir de la explicación que Boym sienta para 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 burns the surface” (Boym xiv).

¹³ Utilizo el término “caótico” siguiendo la definición de James Gleik en *Chaos Making a New Science*: “Where chaos begins, classical science stops. For as long as the world has had physicists inquiring into the laws of nature, it has suffered a special ignorance about disorder in the atmosphere, in the turbulent sea, in the fluctuations of wildlife populations, in the oscillations of the heart and the brain. The irregular side of nature, the discontinuous and erratic side” (3).

¹⁴ Para William Demastes, el terror a la experiencia de caos en la cultura occidental ha dado lugar a una fobia culturalmente extendida (*Theatre...* 11).

¹⁵ Cada momento traumático que experimenta Carlos se relaciona con una pérdida que, a su vez, conduce al personaje a una experiencia de disonancia. El contacto con la discordancia provoca en él una sensación de angustia al acercarlo al caos y comunicarlo con su incapacidad para dictar su propio destino.

¹⁶ Al hacer referencia al “estado encantado” nos referimos a cualquier momento en que el sujeto, imbuido en una búsqueda nostálgica restauradora o ensañadora, se aleja de la experiencia del presente.

¹⁷ Según Gilles Lipovetsky en su obra *La era del vacío* (2003), los efectos del sistema capitalista neoliberal sobre el sujeto apenas se diferencian de los del sistema dictado desde la modernidad. En ambos casos, el sistema construye un sujeto adicto a una utopía.

¹⁸ Cuando hacemos referencia al neo-existencialismo estamos considerando las teorías de Viktor Frankl sobre el vacío existencial del sujeto contemporáneo, *Ante el vacío existencial* (2003).

¹⁹ Véase, por ejemplo, la descripción de Charles Taylor en *Human Agency and Language* propuesta desde una perspectiva filosófica.

²⁰ Ricardo Maldonado explica con detalle los matices semánticos y sintácticos relacionados con la voz media en su libro *A media voz: problemas conceptuales del clítico se en español* y el artículo “Dynamic Construals in Spanish”.

²¹ Kim Giffin y Bobby R. Patton definen la auto-expresión en la página 15 del libro *Fundamentals of Interpersonal Communication*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Txetxu. *La tarea política*. Barcelona: El Viejo Topo, 2004.
- Aibar, Óscar. *Los comedores de tiza*. Barcelona: Caballo de Troya, 2004.
- Álamo, Antonio. *El incendio del paraíso*. Madrid: Mondadori, 2004.
- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- Alonso-Fernández, Francisco. *Las nuevas adicciones*. Madrid: TEA, 2003.
- Álvarez-Blanco, Palmar. "La nostalgia y la narrativa española contemporánea: Entre la lucidez y la locura". *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas 2* (2004): 165-80.
- Barbal, María *et alii*. *Orosia: Mujeres de sol a sol*. Huesca: Pirineum, 2002.
- Bowlby, John. "Processes of mourning". *International Journal of Psychoanalysis* 42 (1961): 317-40.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Castro, Luisa. *Viajes con mi padre*. Barcelona: Planeta, 2003.
- Covadlo, Lázaro. *Criaturas de la noche*. Barcelona: Acantilado, 2004.
- Dames, Nicholas. *Amnesiac Selves*. New York: Oxford UP, 2001.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday: a Sociology of Nostalgia*. New York: Free P, 1979.
- Deciu Ritivoi, Andrea. *Yesterday's Self: Nostalgia and the Construction of Personal Identity*. Lanham, Md.: Rowman y Littlefield, 2002.
- Demastes, William. *Theatre of Chaos: Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*. New York: Cambridge UP, 1998.
- Freixas, Laura. *Amor o lo que sea*. Barcelona: Destino, 2005.
- Freud, Sigmond. "Mourning and Meloncholy". Trans. James Strachey *et alii*. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmond Freud*. Ed. James Strachey *et alii*. London: Hojarth Press, 1957. 243-58.
- Frankl, Viktor. *Ante el vacío existencial*. Barcelona: Herder, 2003.
- Gándara, Alejandro. *Un pequeño amor*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Giffin, Kim y Bobby R. Patton. *Fundamentals of Interpersonal Communication*. Lanham: University Press of America, 1986.
- Giralt Torrente, Marcos. *Los seres felices*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Hjelmslev, Lous. *Prolegomena to a Theory of Language*. Trans. Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press, 1969.
- Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern". Volume 6 of the Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association, "Literature as Cultural Memory", Leiden, 16-22 August 1997. *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*.

- Eds. Raymond Vervliet and Annemarie Estor. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000. 189-207.
- Imber-Black, Evan and Janine Roberts. *Rituals For Our Times*. New York: Harper Collins, 1992.
- Landero, Luis. *El mágico aprendiz*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Llamazares, Julio. *El cielo de Madrid*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Maldonado, Ricardo. "Dynamic Construals in Spanish". *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata* 22.3 (1993): 531-65.
- Maldonado, Ricardo. *A media voz: problemas conceptuales del clítico se en español*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1999.
- Martínez, Gabi. *Ático*. Barcelona: Destino, 2004.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Merino, José María. *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *El siglo del desencanto*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ovejero, José. *Un mal año para Miki*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Parkes, Colin Murraray. "Bereavement as a psychosocial transition: processes of adaptation to change". *Journal of Social Issues* 44.3 (1998): 53-65.
- Ricoeur, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Rubenstein, Roberta. *Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction*. New York: Palgrave, 2001.
- Subirats, Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- Taylor, Charles. *Human Agency and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Valis, Noël. "Nostalgia and Exile". *Journal of Spanish Cultural Studies* 1.2 (2000): 117-33.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.