

***El último atardecer*, de Gustavo Martín Garzo: claves interpretativas**

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

Resumen: El artículo se propone analizar las principales claves interpretativas de la hasta ahora última novela de Gustavo Martín Garzo, *El último atardecer* (2023). Para ello, se tendrán en cuenta las conexiones con motivos recurrentes en su obra, tales como la localización en la provincia de Valladolid, la presencia del elemento acuático (aquí representado, en el plano realista, por el embalse de la Santa Espina), las referencias cinematográficas (en este caso, fundamentalmente, pero no solo, al film *El señor de la guerra*, de Franklin F. Schaffner, 1965), o los motivos con valor simbólico, como la herida.

Palabras clave: Gustavo Martín Garzo, narrativa española actual, novela española contemporánea, novela en segunda persona, cine y literatura

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser les principales clefs interprétatives du dernier roman en date de Gustavo Martín Garzo, *El último atardecer* (2023). Pour ce faire, nous prendrons en considération les liens avec les motifs récurrents de son œuvre tels que la situation géographique dans la province de Valladolid, la présence de l'élément aquatique (représenté ici, de manière réaliste, par le barrage de Santa Espina), les références cinématographiques (dans le cas présent, – en grande partie, mais pas uniquement – le film *The War Lord* de Franklin F. Schaffner, 1965), ou les motifs à teneur symbolique, comme celui de la blessure.

Mots-clés : Gustavo Martín Garzo, prose narrative espagnole contemporaine, roman espagnol contemporain, roman à la deuxième personne, cinéma et littérature

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Morán Rodríguez, Carmen, « *El último atardecer* de Gustavo Martín Garzo : claves interpretativas », p. 116-139, in BASTARD, Hélène et MENA-BOUHACEIN, Caroline (coord.), *Narraplus*, Nº7 – *Gustavo Martín Garzo*, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Juin 2024.

<http://narrativaplus.org/Narraplus7/El-ultimo-atardecer-de-Gustavo-Martin-Garzo-claves-interpretativas-MORAN-RODRIGUEZ.pdf>

Con *El último atardecer*, aparecido en la primavera de 2023, Gustavo Martín Garzo suma un título más a su trayectoria narrativa. Como trataré de mostrar en las páginas que siguen, continúan presentes en ella los temas y motivos preferidos por el autor, cuya obra presenta, en conjunto, una rara cohesión temática y estilística que va más allá de los géneros y etiquetas. El libro plantea una historia familiar y amorosa que tiene como narradora y protagonista a María, una joven médico destinada en un pueblo de los Montes Torozos, en la provincia de Valladolid. En su diario, María se dirige a su padre, que aunque muerto es el interlocutor al que confía sus recuerdos del pasado y sus inquietudes del presente. Especialmente, las que le causa un joven inmigrante polaco de extraordinario atractivo al que conoce nada más incorporarse a su trabajo.

ESTRUCTURA NARRATIVA

A pesar de que la narración fluye con sencillez, llevando al lector de la historia principal a los excursos sin bruscas transiciones, *El último atardecer* presenta una estructura compleja, en la que destaca el uso de la segunda persona en diversos niveles. La novela tiene la forma de un diario, con sus entradas fechadas: la narradora – la autora de dicho diario – es María, una joven que se incorpora a su primer destino como médica en un consultorio rural, en la comarca vallisoletana de los Montes Torozos. Ella misma ha elegido ese destino poco ambicioso, llevada de una extraña nostalgia que explicará así:

Te vas a reír cuando te cuente por qué elegí este lugar. Encontré su nombre en la lista de las plazas que se ofertaban en el ministerio y, mirando en internet, descubrí algo que me cautivó. Suele decirse que vamos donde el viento nos lleva, ¿y a que no te imaginas dónde me llevó esta vez? A un cine donde estaba contigo. Era solo una cría y fuimos a ver juntos una película titulada *El señor de la guerra*, interpretada por Charlton Heston. Y resulta que este actor había estado rodando en este mismo pueblo, Torrelobatón, unas escenas de *El Cid Campeador*¹.

Como puede apreciarse, el diario está escrito en segunda persona, pero no se trata de una segunda persona autorreflexiva mediante la que la narradora dialogue consigo misma, sino que tiene un destinatario implícito: el padre muerto, al que María dirige toda su

¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2023, p. 9-10.

escritura. Esto la asemeja una carta, forma comunicativa de la que Martín Garzo se ha valido anteriormente – por ejemplo, en *Luz no usada*² (1986). Pero en esta carta/diario, María no solamente narra los sucesos que van teniendo lugar en su nuevo destino, sino también recuerdos de su infancia y adolescencia, y conversaciones con diferentes personas con quienes tramará relación. De este modo, la estructura interna de la novela se complica: la escritura de María reproduce vívidamente los parlamentos de otros que, a su vez, pueden utilizar la segunda persona. Así sucede, por ejemplo, cuando la protagonista recuerda una cita con su madre, y reconstruye la charla entre ambas, dando voz a la progenitora, que se dirige a María para exponer los motivos que le llevaron a separarse de su padre y de ella³. Este recurso no es nuevo en la escritura de Martín Garzo: ya en *Donde no estás*⁴ (2015) los breves capítulos numerados evocaban la escritura diarística: aunque no se consignan los encabezamientos fechados, a menudo los capítulos se abren con oraciones que contextualizan la narración en el día anterior o el mismo día. Y las intervenciones en estilo directo de los diferentes personajes, que se sirven de la segunda persona, no aparecen marcadas tipográficamente, por lo que se produce esa misma confusión de voces narradoras. Sin embargo, en *El último atardecer* la estructura se complica aún más, porque en ocasiones – hasta cinco – las entradas diarísticas de la narradora se dirigen a una segunda persona que ya no es el padre, sino Roco, un joven polaco que trabaja en el Monasterio de la Santa Espina, y de cuya belleza esquiva queda prendada. Estas confidencias secretas –que obviamente no hace llegar a su destinatario– aparecen tipográficamente destacadas en cursiva⁵.

Esta estructura se abre, como en todas las novelas del autor, a la inclusión de numerosas historias que los diferentes personajes narran, e incluso a algunas historias insertas dentro de esas historias narradas, a la manera de la estructura narrativa de las cajas chinas, propia de colecciones de cuentos como las *Mil y una noches*, tan querida por el novelista. Entre las historias de extensión variable incluidas en *El último atardecer* cabe destacar la de la mujer en cuya

² MARTÍN GARZO, Gustavo, *Luz no usada*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1986.

³ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op. cit., p. 80-89.

⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Donde no estás*, Barcelona, Destino, 2015.

⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op.cit., p. 118-119, p. 137-141, p. 156-158, p. 184-186, p. 197-202.

casa se echó la siesta Charlton Heston durante un descanso del rodaje de *El Cid*, la de los jóvenes de ambos sexos separados por un río con una isla submarina, la de la mujer que degollaba corderos o la de la joven muerta en el depósito de cadáveres de la Facultad de Medicina, cuya belleza impresiona a estudiantes y profesores. Se trata de una breve narración que María apunta en su diario y que, partiendo de un mitema bien reconocible (la joven dormida), presenta los rasgos de una leyenda urbana:

Era de una belleza sobrenatural, y misteriosamente apenas tenía signos de muerte, solo parecía dormida. Tenía la cabeza rapada, como si alguien hubiera aprovechado su muerte para llevarse su hermosa melena. La voz de que en la morgue había un cadáver así se corrió por la facultad y estudiantes y profesores la iban a ver. La noticia se extendió como la pólvora y el director de la escuela, que no quería escándalos, mandó enterrar el cuerpo de la mujer. Pero entonces empezaron a decir que volvía por las noches para recuperar su melena. Y hubo estudiantes, especialmente las chicas, que no querían bajar a la sala ni locas. A una de ellas se le enredó el pelo en una puerta y convencida de que había sido la muerta se puso a gritar y le dio un ataque de pánico⁶.

Otra de las historias es la de un esposo malhumorado y cruel, que en la guerra civil se va con los sublevados. Vuelve meses después, transformado en un hombre atento, pero silencioso y doliente, que no puede probar bocado y no se refleja en los espejos. Después de cierto tiempo la mujer recibe una carta: sin abrirla, sabe que en ella le comunican que su marido ha muerto meses atrás. Finalmente, la esposa abrirá la misiva para liberar al *revenant* y que pueda descansar en paz. El relato fusiona dos historias preexistentes, la de la película francesa *El regreso de Martin Guerre* (1982, dirigida por Daniel Vigne), y el cuento «El desertor», del leonés José María Merino⁷.

La inclusión de estos relatos no disminuye la cohesión estructural de la novela, que además se ve reforzada por su homogeneidad estilística, y particularmente por la repetición de un recurso o un estilema muy característico de Martín Garzo: yuxtaponer a una situación o hecho concreto que se acaba de presentar, o a una imagen que acaba de ser utilizada, una reflexión de carácter general

⁶ *Ibid.*, p. 73-74.

⁷ MERINO, José María, *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 97-101.

sobre los sentimientos e impulsos humanos; habitualmente, esta meditación tiene la forma de una pregunta que queda sin respuesta: «¿No buscan eso todos los amantes? ¿Recogerse, transformarse en un capullo en las manos del otro? Un capullo de seda⁸», «Lo invisible es nuestro reino. ¿Qué sentido tiene que andemos exhibiéndonos como vedetes?⁹», «Y era ahora como si Roco hiciera lo mismo y entrara en la casa para encontrarme. Pues ¿no era el amor ese juego? ¿Perderse y volverse a encontrar, como pasaba en la historia de Orfeo? ¿Adentrarse en el mundo de las desapariciones para rescatar lo que amabas?¹⁰», «Me acordé de aquellas esculturas griegas en que los rasgos de los amantes eran tan parecidos que resultaba difícil distinguir al hombre de la mujer. ¿No era ese uno de los secretos del amor? ¿No alentaba en muchos momentos los amantes el deseo de llegar a confundirse entre ellos?¹¹», «Desaparecemos cuando dejamos de amar, ¿es eso lo que me has enseñado?¹²». Estas cavilaciones elevan el hecho concreto, anecdótico, a la categoría de pensamiento sobre lo universal humano, sea el amor, sea la muerte.

Por otra parte, es posible advertir, en el plano del estilo, cómo la escritura diarística concebida como diálogo aparece salpicada de construcciones propias del registro oral, conversacional: «Bueno, lo dejo ya¹³», «Fíjate lo que te ha pasado a ti¹⁴», «Me gustaría veros en aquella laguna. ¿Cómo me dijiste que se llamaba?¹⁵», «Vuelvo a lo mío, papá¹⁶», «Ya ves qué cosas se me ocurrían¹⁷», o un uso impersonal de la segunda persona (por ejemplo: «Me acordaba de las fiestas que organizábamos de jovencitas, donde los chicos no paraban de besarte¹⁸»). Estas fórmulas impregnan de naturalidad el discurso de María, algo que resulta particularmente emocionante – e inquietante, también – si consideramos que el interlocutor al que tan vivazmente se dirige está, de hecho, muerto.

⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op.cit.*, p. 84.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹¹ *Ibid.*, p. 108-109.

¹² *Ibid.*, p. 212.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

LOCALIZACIÓN ESPACIO TEMPORAL DEL RELATO

La primera entrada del diario, es decir, el inicio de la novela, explicita la localización espacio temporal de esta:

Torrelobatón. Invierno de 2012

17 de febrero. El comienzo

Por fin he llegado a mi destino. Es un pueblo muy pequeño, de apenas trescientos habitantes, situado en el centro de la comarca de los Montes Torozos, en la provincia de Valladolid. Me alojo en La Posada del Castillo, una casa rural que reservé por internet¹⁹.

Los Montes Torozos – donde ya transcurría «El príncipe amado», uno de los *Tres cuentos de hadas*²⁰ (2003) – es una comarca vallisoletana limítrofe con la de Tierra de Campos, espacio que constituye para el escritor un auténtico territorio mítico, ligado a su historia personal y su infancia²¹, y en el que se desarrollaban las tramas de *La soñadora*²² (2002) o *Donde no estás*²³ (2015). El tratamiento que de este espacio literario hace Martín Garzo resulta enormemente innovador: la tradición literaria, al menos desde la Generación del 98, había ligado los paisajes castellanos preferentemente al realismo; en las páginas del autor vallisoletano, sin embargo, serán el territorio de la posibilidad, es decir, donde la vida cotidiana se abre de manera natural a la experiencia de lo sobrenatural o lo insólito. Lo extraordinario y lo cotidiano conviven; de hecho, el efecto de extrañamiento se acrecienta gracias a la minuciosidad y exactitud con las que el autor lleva a cabo la representación literaria de los espacios reales.

Podemos comprobar cómo esto se cumple en *El último atardecer*, que describe a partir de una documentación detallada la historia de la Escuela de Capacitación Agraria de La Santa Espina²⁴, y de las llamadas «Casas Nuevas»²⁵ – el poblado de concentración parcelaria edificado por el ministro franquista Rafael Cavestany. El presente desde el que escribe María (año 2012) no puede

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Tres cuentos de hadas*, Madrid, Siruela, 2003.

²¹ ICAL, «Martín Garzo presenta *Donde no estás* una novela sobre el mundo de los secretos familiares y personales», *Diario de Valladolid*, 29.01.2015. Disponible en: <<https://diariodevalladolid.elmundo.es/articulo/valladolid/martin-garzo-presenta-donde-novela-mundo-secretos-familiares-personales/20150129222506147933.html>> [consultado el 19.05.2024].

²² MARTÍN GARZO, Gustavo, *La soñadora*, Barcelona, Areté-Lumen, 2001.

²³ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Donde no estás*, Barcelona, Destino, 2015.

²⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 44-45.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

entenderse sin conocer el pasado; la Castilla de los molinos de viento²⁶ es hija de las reformas agrarias y de la propiedad del suelo llevadas a cabo en la última etapa del franquismo. En efecto, Rafael Cavestany, Ministro de Agricultura entre 1951 y 1957, llevó a cabo la primera disposición para iniciar el proceso de concentración parcelaria que unificaría minifundios a fin de superar la fragmentación de la propiedad del suelo. Al aumentar el tamaño de las parcelas de cultivo, se pudo mecanizar la explotación de las mismas, liberándose mano de obra que emigró a la ciudad, donde la creciente industrialización de los años 60 y 70 demandaba trabajadores; de este modo se produjo un precipitado éxodo rural que vació de población grandes zonas del país²⁷. Tal y como se relata en la novela²⁸, Cavestany fundó también la Escuela de Capacitación Agraria del Monasterio de La Santa Espina, cuya gestión quedó a cargo de la congregación religiosa de La Salle. Pero en agosto de 2022, los hermanos abandonaron el monasterio tras ciento treintaicuatro años al frente del mismo, y la Escuela pasó a depender de la Junta de Castilla y León²⁹. Es posible que la noticia de que los hermanos de La Salle dejaban el Monasterio, aparecida en la prensa local vallisoletana³⁰ fuese el nimio y prosaico hecho que inspirase la escritura de esta historia o, al menos, la radicación de la misma en La Santa Espina.

En la narración, María sabe por Carmen – vecina y amiga – que el joven y hermoso polaco al que ambas llaman Roco se formaba inicialmente en la citada Escuela de Capacitación Agrícola, pero no se adaptó, por lo que se dedica a otros trabajos solitarios, como atender las colmenas o ayudar al hermano Lesmes a atrapar mariposas para una extraordinaria colección que reúne ejemplares de todo el mundo³¹. Lo real y lo extraordinario confluyen aquí y se imponen sobre lo verosímil, ya que este detalle aparentemente

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ GÓMEZ-VILLARINO, María Teresa; GÓMEZ-OREA, Domingo, «Despoblación rural extrema en España: enfoque territorial del problema y de la forma de afrontarlo», *Ciudad y territorio. Estudios territoriales*, vol. LIII, nº 210, 2021, p. 912. Disponible en: <<https://doi.org/10.37230/CyTET.2021.210.01>> [consultado el 19.05.2024].

²⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 44.

²⁹ <<http://cifpsantaespina.centros.educa.jcyl.es/sitio/>> [consultado el 19.05.2024].

³⁰ NEGRO, Laura, «Hasta siempre a los Hermanos de La Salle de La Santa Espina», *El Norte de Castilla*, 19.06.2022. Disponible en: <<https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/provincia/siempre-hermanos-salle-20220619002750-nt.html>> [consultado el 19.05.2024].

³¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 44-45.

improbable – la existencia de una fabulosa colección de lepidópteros en un monasterio castellano – resulta ser estrictamente realista: el «hermano Lesmes» de la novela es un trasunto fiel del Hermano Pantaleón Palacios, como bien saben quienes hayan visitado La Santa Espina³².

Al igual que en el resto de la obra de Gustavo Martín Garzo, en *El último atardecer* el agua desempeña un papel fundamental, cargado de connotaciones simbólicas. Más adelante volveremos sobre esta cuestión, pero ahora me interesa destacar cómo el autor ha elegido un paraje acuático real, el embalse de la Santa Espina, situado en las inmediaciones del monasterio vallisoletano. Se trata de una pequeña laguna creada artificialmente en 1960 por el Servicio de Concentración Parcelaria para garantizar el riego de las tierras cultivadas de los alrededores. Hoy día ya no se utiliza para tal fin, pero se mantiene como entorno natural para el senderismo, la pesca y las excursiones campestres. La narradora describe el lugar en las páginas de su diario, dando la información objetiva y realista sobre el mismo, pero anticipando, en la frase conclusiva del párrafo, las posibilidades que el lugar ofrece para la fabulación:

[...] visitamos el pequeño pantano que recoge las aguas del río Bajoz, que en los años cincuenta se utilizó para regar las tierras de los alrededores a través de un sistema de acequias y pozas que conducían el agua con el propósito de contribuir al desarrollo agrario. La sequía acabó con el proyecto y hoy se ha transformado en una graciosa laguna, rodeada de endrinos, majuelos y rosas silvestres, donde la gente va a pescar o, en el buen tiempo, de merienda. Me volvieron a contar la historia de Cavestany y de todo lo que hizo por esta zona. El pueblo de la Santa Espina es de hecho uno de los pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización impulsado por él, pero no presté mucha atención. No podía dejar de mirar la laguna, sus aguas que parecían dormidas³³.

La imagen que se forma María del entorno de La Santa Espina no es completamente idealizante (se muestra consciente de su historia real), pero está atravesada por la experiencia íntima, casi onírica, de la película *El señor de la guerra*, que vio siendo una niña con su padre, y que ha resultado crucial en su formación sentimental. Con

³² Quienes no hayan tenido la oportunidad pueden consultar la página web del Monasterio, que incluye varias fotografías de la colección: <<https://lasantaespina.es/que-ver/exposicion-de-mariposas/>> [consultado el 19.05.2024].

³³ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op.cit.*, p. 35.

esta visión contrasta fuertemente la de Juana, una amiga de la protagonista, que vive en Madrid y tiene una idea muy negativa del medio rural del que procede su familia:

El campo ya no existe, me dice, es lo más parecido a una feria de muestras donde los campesinos jóvenes acuden a lucirse con sus tractores, que valen auténticas fortunas. Sus cabinas parecen apartamentos de lujo: tienen aire acondicionado, música, conexión a internet. Desde esas alturas, la tierra ni la miran. Ya no hay almendros, ni acequias, ni charcas donde cantan las ranas. Han convertido el mundo en un gran supermercado. Luego votan a la extrema derecha, porque no quieren oír hablar de los emigrantes y tratan a sus mujeres peor que al ganado. Se han convertido en propietarios, y tienen la obsesión de que les queremos quitar lo que tienen. Ya ves, ¿qué haríamos nosotras con un tractor? Hazme caso, lo mejor que puedes hacer es marcharte de allí cuanto antes. Sé de lo que hablo, mi familia procede de un pueblo. Te harán la vida imposible. No les gustan los forasteros. Y mucho menos si es una mujer. La aceptan si es guapa, pero solamente para follársela³⁴.

La opinión de Juana sirve en la novela como contrapunto que revela algunos de los males ciertamente presentes en el medio rural español, pero también muestra la incomprensión de los urbanitas hacia los problemas específicos del campo. Como vemos, no se desatiende el enfoque realista de los debates en torno al campo español, muy presentes en la vida pública española en la última década.

MITEMAS RECURRENTES

Como ha señalado Mora de Frutos acerca de la obra de Gustavo Martín Garzo:

[...] quizá la mejor herramienta para adentrarse en su mundo sea el mitema, no por aplicar a rajatabla mitocríticas durandianas o psicocríticas mauronianas, sino porque el propio autor coloca en primer plano esos motivos esenciales de su universo que adquieren una dimensión multidireccional³⁵.

Pues bien, entre todos los mitemas reconocibles en la obra de Gustavo Martín Garzo, sin duda uno de los más sobresalientes, por

³⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

³⁵ MORA DE FRUTOS, Ricardo, «*La rama que no existe* de Gustavo Martín Garzo: un nuevo cuaderno del naturalista», in Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ (ed.), *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León 1*, Burgos, Fundación Instituto de Castilla y León de la Lengua, 2020, p. 235.

su frecuencia de aparición y su riqueza simbólica, es el de la herida: recordemos la que lleva en su frente el muchacho-unicornio de *La puerta de los pájaros* (2014), por no hablar de la pérdida total de la mano en el personaje de María, en *El lenguaje de las fuentes*³⁶ (1993), o la mano con existencia propia de *La princesa manca* (1995). En la novela que ahora nos ocupa, es Roco quien presenta una herida en la mano, una herida que la narradora cura en su consultorio – lo que propicia el acercamiento entre ambos, que sin embargo será silencioso y no llega a consumarse. La referencia a Bronwyn y *El señor de la guerra* nos lleva a recordar al poeta español Juan Eduardo Cirlot, quien también estuvo cautivado por esa película – que le inspiró su extraordinario libro *Bronwyn*³⁷. Cirlot, apasionado de la búsqueda del Grial, viajó hasta Carcassonne, pero la revelación que esperaba encontrar allí no se produjo; lo que sí obtuvo, en cambio, fue un corte en la mano, provocado por una bombilla. La novela de Martín Garzo evoca, a través de las páginas finales del diario de María, este suceso³⁸. El propio Martín Garzo, en la entrevista mantenida con Diego Martín González y Fernando Martín Adúriz, señala que el antecedente reconocible de este mitema se encuentra en los cuentos tradicionales, donde es habitual que los protagonistas tengan alguna falta:

[E]n ese sentido estos personajes representan muy bien ese estar haciéndose, andar tras aquello que no tenemos, aquello que nos falta, aquello que nos puede completar, esa búsqueda permanente [que] es la búsqueda del hombre, la búsqueda del lenguaje, del pensamiento simbólico [...]³⁹.

El amor se entiende, así, como una nostalgia de completitud que afecta a todos los seres humanos y los impele en pos de aquello de lo que carecen y que creen encontrar en el otro. La herida – la *falta*, diríamos, con Lacan – está en el nacimiento del deseo, y no encuentra jamás una reparación que logre borrarla, porque es la marca que ha dejado la pérdida de un objeto imaginario, cuya ausencia duele como un miembro fantasma – Lacan, de hecho, titula

³⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El lenguaje de las fuentes*, Barcelona, Lumen, 1993.

³⁷ CIRLOT, Juan Eduardo, *Bronwyn*, Madrid, Siruela, 2001.

³⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 231-236.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Diego; MARTÍN ADÚRIZ, Fernando, «Entrevista a Gustavo Martín Garzo». *Análisis. Revista de psicoanálisis y cultura de Castilla y León*, nº 24, 2012, p. 17.

su seminario 14 *La lógica del fantasma*⁴⁰, un título que se ajustaría a muchas de las páginas de Martín Garzo.

Y es que otra de las constantes temáticas del autor es el fantasma, que reaparece una y otra vez en sus libros. Aunque en principio este motivo remita a la tradición oral de los cuentos de miedo o a la más literaria del gótico anglosajón, el fantasma martingarciano no es una presencia amenazadora, sino orientada hacia la revelación, a menudo de secretos familiares. Enlazando con el motivo de la herida o la falta, el *fantasma* es la persistente manifestación de lo que ya no está ahí, pero continúa sintiéndose *in absentia*. En *El último atardecer*, María, la narradora, relata cómo, poco después de perder a su padre, siente que este ha regresado de algún modo junto a ella, y que se manifiesta en los pequeños despistes y torpezas que ella comete en la vida diaria:

Y entonces regresaste a mí. Lo hacías cuando tiraba el café del desayuno, cuando no sabía dónde había puesto el bolso o no encontraba uno de mis zapatos, que era como si todo eso pasara porque tú habías vuelto para estar conmigo. Vivir con un muerto era como hacerlo con alguien que no sabía lo que hacía. Los objetos cambiaban de lugar, las luces se encendían solas, las llaves desaparecían, y al volver a casa me encontraba abiertos los grifos de la cocina, a pesar de estar segura de haberlos cerrado al salir. [...] ¿Y te puedes creer que todo aquello me hacía feliz, porque me parecía que eras tú quien estaba detrás de todo?⁴¹

En la entrevista mantenida con Martín González y Martín Adúriz el escritor resalta la importancia de las palabras no dichas, de «esas palabras que debimos decirle a alguien y que no le dijimos⁴²»; este es precisamente el punto de arranque de la carta en forma de diario que María destina a su padre. En esa misma entrevista el autor confiesa, «siempre he tenido muchos problemas con la muerte, esto sería para ir a un psicólogo, me rebelo contra la idea de la muerte⁴³». El escritor no acepta la ausencia definitiva; exige, pues, al muerto que regrese. Así, sus libros están poblados por *revenants*

⁴⁰ LACAN, Jacques, *Seminario 14 (1966-1967). La lógica del fantasma*, versión crítica establecida y traducida del francés por Ricardo E. RODRÍGUEZ PONTE. Disponible en:

<<https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2020/05/Lo%CC%81gica-del-fantasma.pdf>> [consultado el 19.05.2024].

⁴¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, 2023, p. 48.

⁴² MARTÍN GONZÁLEZ, Diego; MARTÍN ADÚRIZ, Fernando, *op. cit.*, p. 16.

⁴³ *Id.*

con tanta presencia y palabra como los vivos: el caso más claro es la Aurora de *La soñadora*, pero podríamos añadir también a La Señora de *Donde no estás*, novela que presenta bastantes puntos en común con la que ahora nos ocupa. No me resisto a recordar aquí la experiencia que Freud relata en *Más allá del principio del placer* (1920): un niño de año y medio juega a menudo a lanzar un objeto – un carretel – lejos de sí, balbuceando «¡se fue!», para seguidamente recuperarlo, pronunciando con su lengua de trapo «¡aquí está!». En este juego – similar al *cucú-tas* y otras variantes que cualquiera que haya tenido cerca niños de corta edad conocerá – Freud interpreta que el niño escenifica la partida y regreso de la madre, asumiendo que cuando esta se ausenta él no debe llorar, pues volverá poco después. El juego del niño es, para Freud, «la más importante función de cultura del niño», su «renuncia al instinto⁴⁴», a la satisfacción de la pulsión. Pero ¿y cuando el carretel, la madre, el ser querido, se marcha para no regresar? El escritor lanza a sus personajes y estos – obstinados carreteles – regresan, traspasando la frontera de la muerte. Ahora bien, la narración no cierra la interpretación de los hechos, y el lector puede optar por interpretar que dicho regreso es real, o bien considerar que se trata de una fantasía de los personajes vivos: Juan, en *La soñadora*, o la narradora poco fiable que resulta ser María en *El último atardecer*.

Un tercer mitema, quizá menos desarrollado en esta novela, pero aún así presente, es el del monstruo. Cercano al motivo de la herida y del fantasma, aparece habitualmente en las obras de Martín Garzo: pensemos, por ejemplo, en las ninfas carnívoras de *El valle de las gigantas*⁴⁵, el Minotauro de *El jardín dorado*⁴⁶, o el monstruo de la laguna en *La ofrenda*⁴⁷. Pues bien, en *El último atardecer* no hay propiamente ningún personaje de naturaleza deforme o híbrida, pero la belleza extraordinaria de Roco, de una rareza que lo distingue y lo aparta, puede ser entendida también como una anomalía que lo convierte en alguien monstruoso, apto para la contemplación, pero no para una convivencia cotidiana: «[...] en el mundo hay cosas que se pueden tener y otras que no. Roco pertenece a las segundas. Es como los lirios del campo, solo están ahí para alegrarnos los ojos⁴⁸». La atracción por la belleza y la

⁴⁴ FREUD, Sigmund, *Más allá del principio del placer* (1920), in *Obras completas III*, traducido del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2512.

atracción por la monstruosidad no son incompatibles, como podemos deducir de las palabras con que María confiesa su debilidad por las rarezas que se guardaban en la sala de disección:

Me gustaba estar entre aquellos frascos llenos de fetos y vísceras humanas. Eran como esas criaturas deformes que aparecen en el mundo de los cuentos, y de las que todos se apartan. Muchachas que viven en la suciedad, corderos de ojos rojos, gansos sin cabeza, sirenas que han perdido la voz, príncipes que tienen un ala de cisne. Me recordaban a mi propio corazón, lleno de deseos incumplidos, de pensamientos que no sabía cómo llevar a cabo⁴⁹.

Otro mitema que reaparece una y otra vez en las páginas de Gustavo Martín Garzo es el silencio. Curiosamente, sus novelas están llenas de personajes parlanchines y fabuladores que a la primera de cambio cuentan a quienes quieren escucharles historias propias y ajenas, verdaderas o inventadas – o más bien una mezcla de ambas cosas. Pero junto a ellos no faltan los personajes mudos. Se trata de un motivo – variante, en realidad, del de la herida o la falta – de antigua estirpe, y podríamos rastrear multitud de precedentes. Sin salir del entorno hispánico, tenemos al joven príncipe de *El Sendebar*⁵⁰, que debe guardar silencio si no quiere poner en grave riesgo su vida (lo que termina sucediendo, pues el muchacho transgrede la prohibición protectora). Pero un personaje sobresale por encima de todos los demás si de mudez se trata, y no es otro que la Sirenita de Andersen, uno de los cuentos preferidos por Martín Garzo, quien en *El amigo de las mujeres*⁵¹ (1992) fantasea con una mujer que no habla, como tampoco lo hacen las peligrosas ninfas de *El valle de las gigantas*, ni puede hacerlo apenas la abuela del protagonista de este libro: si no lo hace porque es una de las ninfas o porque es extranjera es algo que nunca llegamos a saber. Algo parecido sucede en *El último atardecer*. Roco – de quien solo muy avanzada la novela la narradora nos dice que

⁴⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, Barcelona, Destino, 2000.

⁴⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El jardín dorado*, Barcelona, Lumen, 2008.

⁴⁷ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La ofrenda*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

⁴⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁰ Me refiero, claro está, a la colección medieval de cuentos *Sendebar* o *Libro de los engaños e los asayamientos que hacen las mujeres*. Se trata de una traducción de cuentos de tradición oriental (persa e india) encargada por Don Fadrique y fechada en 1253. Continúa siendo de obligada referencia la edición de María Jesús LACARRA para Madrid, Cátedra, 1989.

⁵¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El amigo de las mujeres*, León, Obra Social de Caja España, 1992.

es menor de edad⁵² – no habla español porque es polaco y apenas se defiende en español. Esto hace de él un *infans* en el sentido etimológico del término, es decir, sin-palabra, sin-lenguaje. En realidad, Ladislao Kowalski (ese es su verdadero nombre) sí tiene lenguaje, porque cabe suponer que habla polaco perfectamente, pero en el diario de María, es decir, en su faceta de Roco – una fantasía construida por la narradora – no lo tiene. Esto lo sitúa más allá del orden de lo simbólico, en el mundo no categorizado según la gramática que configura nuestro intelecto, y que, una vez aprehendida, nos impide volver a experimentar las cosas sin el filtro de las palabras. Es el mundo de los niños antes de empezar a hablar, y el mundo de los animales:

Hay una vida antes del logos: la vida de la naturaleza, la vida animal, esa vida intensa que reencontramos en el sexo o en los sueños. Esa vida es la que existía en Babel antes de la construcción de la torre. La vida que una madre tiene con su hijo pequeño, que los niños comparten con los animales, de los amantes cuando están solos. La lengua que hablan entonces no se confunde con esa otra meramente utilitaria, llena de frases hechas y lugares comunes propia de nuestra vida social. Si dejamos solo esa lengua en nosotros, nos transformamos en frases. Hay que dirigirse a ese mundo silencioso, desobediente, confuso, anterior a la construcción de la torre, recuperar esa lengua santa que nos permitía relacionarnos con él. A través suyo es posible dialogar con los muertos, entender el lenguaje de los animales, escuchar a los seres que no existen, que los hombres y las mujeres se encuentren⁵³.

Los animales – a los que nos acercamos cuando por un raro destello logramos salir momentáneamente del orden simbólico – aparecen a menudo, sobre todo, como términos de comparación cuando se abordan las relaciones entre los hombres y las mujeres. Tras ver *El señor de la guerra*, siendo una adolescente, la narradora sale del cine «mugiendo como una vaquita en celo⁵⁴»; al conocer a Roco comprende que «había en él la belleza esquiva de los animales⁵⁵», más adelante afirma que el chico «era poseedor de una carne puramente animal, sin que el intelecto la manchara⁵⁶», y «tiene los ojos negros y dulces como los de un caballo⁵⁷»; entre los alcaldes de

⁵² MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op. cit., p. 158.

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 217.

la comarca, la narradora «era como una joven leona rodeada de machos viejos⁵⁸». Hasta se compara a Roco con el gallipato, un raro anfibio que puede encontrarse en la laguna de La Santa Espina⁵⁹.

Y aún es posible señalar un motivo más, el del doble, que aparecía por ejemplo en *La princesa manca*⁶⁰, y aquí encontramos en la pareja de amigas azafatas en la agencia de Carmen. Ambas «iban siempre juntas y había una misteriosa complicidad entre ellas⁶¹», hasta el punto de que «no podían vivir separadas y en todo se imitaban⁶²». El amor entre las dos chicas es una identificación total. Y la madre de la protagonista, al referirse a la decisión que tomó – dejar a su esposo e hija para desarrollar una carrera profesional exitosa – también la explica recurriendo a la idea de la duplicación: «Y poco a poco empecé a tener dos almas, el alma que quería regresar con vosotros y el alma que se quería marchar. Y fue esta la que prevaleció⁶³».

He dejado para el final el agua, porque más que un mitema es un símbolo cuya recurrencia en la obra martingarciana ha sido ya advertida por la crítica⁶⁴. En *El último atardecer*, María ve al joven polaco por primera vez junto a un riachuelo que hay en las proximidades del poblado de concentración de la Santa Espina (presumiblemente, el arroyo de Valdelanoria, que desemboca en el río Bajoz, en las inmediaciones del monasterio). Las aguas y su entorno (embarcadero, vegetación, soledad) forman un espacio particular, al margen de la realidad del pueblo; el lugar propicio para la revelación de la belleza, como en los mitos del nacimiento de Afrodita o el baño de Ártemis, aunque con una interesante inversión de los géneros, porque aquí no es el hombre quien contempla la intimidad de la mujer durante el baño (como sucedía en *El amigo de*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰ Particularmente, en los capítulos XXI, «La princesita y su doble», y XXII, «Los dos espinos».

⁶¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op.cit.*, p. 96.

⁶² *Ibid.*, p. 97.

⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁴ En TSENG, Li-Jung, «Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002)», 2008, tesis doctoral leída en la Universidad de Valladolid; también en MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo», in M^a Pilar CELMA VALERO y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds). *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 159-197.

las mujeres, El lenguaje de las fuentes, La vida nueva, El jardín dorado, Ña y Bel o El valle de las gigantas), sino al revés:

Entonces decidí acercarme al pantano de la Santa Espina, para ver si lo veía. Dejé el coche en un lugar apartado e hice el resto del camino andando. Estábamos a finales de mayo y la laguna estaba llena de brotes y flores nuevas. Allí estaba el pequeño embarcadero de tablas, semioculto por una tupida vegetación de sauces y álamos blancos. La superficie del agua estaba quieta, como presa de un hechizo, y junto al embarcadero había una pequeña piragua, medio desfondada y cubierta de tierra. No tardé en oír el ruido de una moto que se acercaba y corrí a esconderme en una péqueña depresión del terreno rodeada de zarzas. El ruido de la moto cesó y se hizo el silencio en la laguna. Solo se oía el rumor del aire en las hojas, y el súbito chapoteo de los peces que saltaban fuera del agua para capturar insectos. Cuando volví a asomar la cabeza Roco se estaba desnudando en el pequeño embarcadero. Había colocado parte de su ropa sobre la piragua y se comportaba como lo hacemos cuando estamos solos y nadie nos ve. [...]

[...] Roco terminó de desnudarse y se metió en la laguna para nadar. Estaba atardeciendo y su cuerpo parecía hecho de la misma sustancia dorada que el agua. Así empezaban muchas novelas de amor, pensé, con una chica escondida mirando a un joven bañarse en el río. A esas edades nada era casual en nosotras, las mujeres, y todo lo que nos ocurría era porque sabíamos que iba a suceder, o porque lo estábamos buscando. Y, en efecto, aquella tarde Roco parecía solo hecho para alimentar mis sueños. [...]

No tardó en salir del agua, abriéndose paso entre los juncos de la orilla. Todo estaba graciosamente invertido en aquella escena. Él era Bronwyn renaciendo de las aguas, y yo el Señor de la Guerra mirándole sin saber qué hacer⁶⁵.

La inversión de los géneros, de la que la propia María es consciente⁶⁶, da la vuelta a la referencia cinematográfica fundamental en el libro, como podemos apreciar en la última frase del pasaje.

⁶⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op. cit., p. 106-107.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

También vemos el simbolismo del elemento acuático en una de las historias insertas en el diario de María – una historia puesta en boca de Frank, un pintor vecino. En ella se afirma que hombres y mujeres viven en dos orillas opuestas, separados por un río:

No quiere esto decir que por estar en orillas diferentes no se vean ni se deseen. Todo lo contrario, ya que esa separación hace que cada sexo vea en el otro algo que la distancia vuelve belleza o misterio. Y entonces quieren encontrarse. Se hablan desde esa distancia, se hacen gestos con los que tratan de llamarse la atención. Pero el río es demasiado caudaloso y apenas se entienden, lo que hace que se deseen aún más, como si cada uno fuera el reflejo escondido del otro, su vida en la otra orilla. Esa vida de la que ninguno de los dos sabe nada y que quieren conocer⁶⁷.

A la manera de las *Mil y una noches*, la historia puesta en boca de Frank contiene, a su vez, otra historia:

Una misteriosa leyenda, continuó Frank, habla de una isla sumergida en lo hondo del cauce. Una isla en que los amantes pueden respirar bajo el agua gracias a las algas que crecen entre las rocas, y donde encuentran un cuerpo que les permite entregarse a juegos tan asombrosos que una vez descubiertos no los podrán olvidar. Pero esos juegos no duran eternamente y al percibir la llegada del alba, tienen que abandonarlos y regresar a la orilla de la que proceden. Y todo vuelve a empezar⁶⁸.

Más adelante, la narradora vuelca en su diario un cuento que se le ha ocurrido (p. 148-156), una especie de reescritura de La Bella Durmiente, que a su vez contiene un sueño de la joven princesa dormida que enlaza con el cuento de Frank, pero recuerda también al sueño de José en *El lenguaje de las fuentes*⁶⁹:

[...] había un río donde estaba con otras jóvenes. Paseaban nerviosas por una de sus orillas, pendientes de lo que pasaba en la orilla opuesta, donde un grupo de varones de su misma edad les hacían señas a las que ellas respondían riéndose, con lo que unos y otras cada vez sentían más ganas de encontrarse. Las leyendas hablaban de una isla sumergida en el fondo del río. Una isla llena de prodigios en la que reinaba una primavera eterna [...]⁷⁰.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El lenguaje de las fuentes*, op. cit., p. 34.

⁷⁰ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op. cit., p. 149.

El agua es un elemento muy presente en el mundo onírico, como ya vio Bachelard (2003). La isla subacuática del sueño es el lugar en el que se encuentran los amantes, ya que el agua, elemento uniforme y femenino para Bachelard⁷¹, que comprende las aguas amorosas y las aguas mortíferas, es el único lugar en el que puede realmente producirse la unión entre el hombre y la mujer, porque «el agua imaginaria [es] el elemento de las transacciones⁷²».

Además, el pasaje en que María observa, oculta, el cuerpo de Roco en el agua tiene su correspondencia con la contemplación a la que él se entrega por las noches, cuando la mira mientras ella duerme – un motivo que repite el tema de Eros y Psique, aunque nuevamente invertido (es él quien la observa a ella)⁷³.

REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

El cine siempre se hace presente, de un modo u otro, en las novelas de Martín Garzo, y en algunas de ellas encontramos que hay intertextos filmicos que desempeñan un importante papel en la trama y el sentido de la narración: así *Stromboli* (Rossellini, 1950) en *El valle de las gigantas* (2001), o *La mujer y el monstruo* (*Creature of the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954) en *La ofrenda* (2018)⁷⁴. No puede ser de otro modo, si consideramos que el autor no solo es un ávido espectador de cine desde su infancia, sino que reconoce el poder que este ha tenido en la educación sentimental de los jóvenes de su generación: «[...] habíamos aprendido en el cine todo lo que sabíamos del amor [...]»⁷⁵. Es una experiencia que transfiere a la

⁷¹ BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia* (1942), traducido del francés por Ida Vitale, México D.F., FCE, 2003, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 26.

⁷³ Es posible ver también en este motivo un eco de *Reflejos en un ojo dorado*, el libro de Carson McCULLERS, donde también el soldado Williams contempla a la protagonista, Leonora, mientras ella duerme. McCULLERS, Carson, *Reflejos en un ojo dorado*, trad. María Campuzano, Barcelona, Seix Barral, 2017. La novela tuvo, además, una excelente adaptación cinematográfica en 1967, bajo la dirección de John Huston.

⁷⁴ Celma Valero ha analizado la intertextualidad de *La ofrenda* y *La mujer y el monstruo*, reparando en que ambas reformulan uno de los cuentos predilectos del escritor, *La Bella y la Bestia*. En CELMA VALERO, M^a. Pilar, «Incursiones de lo insólito en la narrativa última de Gustavo Martín Garzo», in Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ (ed.), *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León 1*, Burgos, Instituto de Castilla y León de la Lengua, 2020, p. 225-231, y especialmente p. 225.

⁷⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Sesión continua*, Valladolid, El Pasaje de las Letras, 2008, p. 11.

protagonista de esta novela, quien también reconoce el cine como un lugar de iniciación al amor, en este caso junto a un novio de adolescencia, Pipe:

También íbamos a esos programas dobles que hay en los cines de barrio. Cada vez nos poníamos más atrás, hasta terminar en las últimas filas, las que ocupaban las parejas. [...] Cuando salíamos ninguno de los dos sabía muy bien el argumento de la película. Y entonces él se lo inventaba, y aquello que me iba contando era mucho más hermoso que la película que habíamos visto a medias⁷⁶.

Cuatro son las películas que desempeñan un papel más importante en la red de referencias intertextuales cinematográficas de la novela: *El Cid* (1961), de Anthony Mann, interpretada por Charlton Heston y Sofia Loren, *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960), la célebre película neorrealista de Luchino Visconti, la película de Franklin Schaffner *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1965), interpretada por Charlton Heston y Rosemary Forsyth, y el western crepuscular dirigido por Robert Aldrich *El último atardecer* (*The Last Sunset*, 1961), con Kirk Douglas, Dorothy Malone, Rock Hudson y Carol Lynley.

El primero de estos filmes, *El Cid*, aparece evocado por la protagonista, que se decide por el entorno de La Santa Espina y Torrelobatón al saber que allí se rodaron escenas de dicha película. En el pueblo aún hay gente que recuerda el rodaje, como una anciana que asegura que Charlton Heston durmió la siesta en su casa y la levantó en brazos antes de despedirse, recuerdo o fantasía que la resarce de una vida de frustración.

El segundo de los títulos mencionados viene a cuento porque Carmen, la vecina y amiga de la protagonista, encuentra un parecido entre el joven polaco Ladislao Kowalski y el personaje de Rocco, interpretado por Alain Delon en la película neorrealista de Visconti. La cita no solamente equivale a una descripción de la belleza esquinada del chico, sino en cierto modo también a una etopeya, ya que a la luz de su comportamiento este comparte con el personaje interpretado por Delon una personalidad introvertida y críptica, proclive a la renuncia y el sacrificio.

Por lo que respecta a *El señor de la guerra*, la motivación de la cita se encuentra en la célebre escena en que el protagonista,

⁷⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, op. cit., p. 19.

interpretado por Charlton Heston, descubre a Bronwyn saliendo desnuda de las aguas de una laguna. Un primer plano de la actriz Rosemary Forsyth en ese papel es la imagen de la sobrecubierta del libro⁷⁷, lo que contribuye a orientar la lectura del mismo. Pero, como es evidente, los roles de género se invierten respecto a la película, ya que en la novela Bronwyn es Roco, y el Señor de la Guerra, vencido por la belleza que no podrá poseer, es María:

Al Señor de la Guerra le pasó eso con Bronwyn en la laguna. Esta era como un bello animal saliendo de sus aguas, y, aunque sintió al momento el deseo de poseerla, bastó con que sus miradas se encontraran un instante para que no lo pudiera hacer. No soy tuya, le dijo esa mirada, pertenezco a este bosque, a las aguas de esta laguna. Fue cuando de un árbol cercano emergió bruscamente una bandada de cuervos graznando, lo que hizo que el Señor de la Guerra se asustara al comprender que era a ellos a los que pertenecía. Y la dejó escapar. Pero ya era tarde, porque sus miradas se habían encontrado por unos instantes, abriendo esa brecha que los condenaba a la irrealidad de los sueños⁷⁸.

El intercambio de roles da una vuelta más cuando sabemos que Roco entra por las noches a contemplar a María durante sus sueños – invirtiendo así, como ya hemos señalado, el mito de Eros y Psique.

En cuanto a *El último atardecer*, la película presta su título a la novela, pero no es hasta bien avanzada esta cuando se remite a ella. Lo hace la narradora al contar su encuentro con una joven cuyo vestido le recuerda al que lleva uno de los personajes del western:

En ese instante me acordé de dónde había visto un vestido como el suyo. Fue en una película titulada *El último atardecer*. Trataba de un pistolero que huyendo de la justicia se reencuentra con la mujer que amó en otro tiempo. Aquel vestido era el que entonces llevaba. Él quiere reiniciar su historia, pero ella le dice que no es posible porque ya no es la persona que conoció. Ha pasado el tiempo y ahora tiene una hija de dieciséis años. En el pueblo hay un baile, y esta, que se ha enamorado del pistolero, se pone el vestido que llevó su madre a su edad y le propone fugarse juntos. Y el pistolero, al verla así vestida, pierde la cabeza y le dice que sí. Pero la madre descubre lo

⁷⁷ La importancia de los paratextos en las primeras ediciones de Martín Garzo me parece una cuestión digna de estudio; ya con anterioridad reparé en el papel fundamental de la portada de *El valle de las gigantas* (en MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «*El valle de las gigantas*, de Gustavo Martín Garzo: una reescritura de Hilas y las ninfas», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, nº 6, 2014, p. 259-286).

⁷⁸ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 147.

que pretenden y le confiesa que la chica con quien quiere fugarse es su propia hija, ya que estaba embarazada de ella cuando se separaron. El pistolero renuncia entonces a su plan y se despide de la joven en una escena preciosa, su último atardecer. El sheriff le está buscando y sabe que no se defenderá cuando lo encuentre, pues la vida ha dejado de tener sentido para él, pero evita decirle a la chica del vestido de oro que es su padre, y cuando ella trata de besarle se limita a apartar delicadamente la boca. Y le dice que si alguna vez tuvieran que separarse, debe seguir sola su camino, encontrar otros hombres a los que amar. Cuando quieres una vez has de seguir queriendo siempre. Es como un manantial, si deja de manar, desaparece. Si dejaras de querer porque me sucediera algo malo, tú también desaparecerías⁷⁹.

Aparentemente, la alusión es marginal, pues solo está motivada por la coincidencia en una prenda de vestir. Sin embargo, el sentido de la narración y el del film de Aldrich vienen a confluir, como comprende la protagonista y narradora, María, hacia el final de su diario:

No estoy delirando, papá. Eres tú quien me ha enseñado todo esto tal vez sin darte cuenta. Eres como el pistolero de *El último atardecer* diciéndole a su hija que si faltara debería enamorarse de otro hombre, amarle al menos como le había amado a él para que el agua de aquel manantial que habían descubierto juntos no dejara de correr. Por eso por las noches dejo la puerta abierta y espero que Roco regrese cada noche, porque me parece que eres tú quien me lo envía para que ese manantial no se seque⁸⁰.

La intensidad del desenlace – la aceptación de la muerte del progenitor – se incrementa notablemente cuando tenemos presente el emocionantísimo final del film aludido, en el que un Kirk Douglas con una presencia escénica apabullante se enfrenta en duelo al representante de la autoridad – interpretado por Hudson –, pero lo hace sin balas en su revólver, para así salir honrosamente de la vida de su hija sin causar más estragos.

A estas referencias podemos sumar algunas otras alusiones de carácter puntual: a *La guerra de los mundos*⁸¹, *Primavera tardía*, *El festín de Babette*, las películas de Tarzán⁸² y *Simbad, el marino*⁸³ –

⁷⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

⁸² *Ibid.*, p. 77.

las dos últimas evocadas también por Gustavo Martín Garzo en otros lugares⁸⁴. Además, entre los enseres que María lleva consigo en sus mudanzas desde que era una adolescente se cuenta una fotografía de la actriz Jean Seberg en la época en la que rodó *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), probablemente, se nos dice, tomada durante el rodaje⁸⁵, y a la que la narradora confiere el siguiente significado:

[...] no queremos ser prisioneros de los sueños de los que amamos, pero a la vez no podemos vivir sin ellos. Fuera solo hay tedio e intemperie. Lo mejor es visitar esos sueños y tener a la vez cerca una ventana para escapar si lo necesitas, como hace Jean Seberg en esa fotografía⁸⁶.

Si en *La puerta de los pájaros* estábamos, como ha indicado Celma Valero, ante «una novela de contenido netamente fantástico [en la que] la realidad irrumpe en el relato fantástico por varios procedimientos⁸⁷», en *El último atardecer* nos encontramos el caso inverso: una narración realista, que indaga en las fisuras por las que lo insólito se filtra en lo cotidiano, sea a través de la belleza asombrosa de un extraño joven, sea a través de los signos que la narradora identifica con la presencia fantasmal de su padre. El realismo, no obstante, no se llega a resquebrajar, porque además la voz de María, la autora del diario, puede ser valorada por el lector como no fiable, lo que relativiza la interpretación sobrenatural de esas manifestaciones fantasmales, y el sentido que ella misma da a la presencia de Roco como un emisario de su difunto padre. Es la subjetividad de María la que lee de esa manera los hechos de la

⁸³ *Ibid.*, p. 214. Las películas aludidas son *La guerra de los mundos* (1953), dirigida por Byron Haskin, o bien la versión de 2005, realizada por Steven Spielberg, *Primavera tardía* (1949), de Yasujiro Ozu, *El festín de Babette* (1987), de Gabriel Axel, *Simbad, el marino* (1947), de Richard Wallace, y la serie de películas sobre Tarzán: aunque hay numerosos largometrajes sobre este personaje ideado por el escritor estadounidense Edgar Rice Burroughs, sin duda Martín Garzo se refiere a las seis películas producidas por los estudios Metro Goldwyn Mayer, con Johnny Weissmuller en el papel de Tarzán y Maureen O'Sullivan en el de su compañera Jane.

⁸⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Sesión continua*, *op. cit.*, p. 13 y MARTÍN GARZO, Gustavo, «La pregunta por la realidad», *El País*, 12.03.2015, respectivamente.

⁸⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El último atardecer*, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

⁸⁷ CELMA VALERO, María Pilar, «Incursiones de lo insólito en la narrativa última de Gustavo Martín Garzo», in Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ (ed.). *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León 1*, Burgos, Fundación Instituto de Castilla y León de la Lengua, p. 223.

realidad, otorgándole un sentido. Pero, ¿acaso no hacemos todos lo mismo, como autores y lectores del libro de nuestras vidas?

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia* (1942), traducido del francés por Ida Vitale, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CELMA VALERO, M.^a Pilar, «Incursiones de lo insólito en la narrativa última de Gustavo Martín Garzo», in Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ (ed.), *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León 1*, Burgos, Fundación Instituto de Castilla y León de la Lengua, p. 217-231.
- CIRLOT, Juan Eduardo, Bronwyn, Madrid, Siruela, 2001.
- FREUD, Sigmund, *Más allá del principio del placer* (1920), in *Obras completas III*, traducido del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2507-2562.
- GÓMEZ-VILLARINO, María Teresa; GÓMEZ-OREA, Domingo, «Despoblación rural extrema en España: enfoque territorial del problema y de la forma de afrontarlo». *Ciudad y territorio. Estudios territoriales*, vol. LIII, nº 210, 2021, p. 905-922. Disponible en: <<https://doi.org/10.37230/CyTET.2021.210.01>>. [consultado el 19.05.2024].
- ICAL, «Martín Garzo presenta *Donde no estás* una novela sobre el mundo de los secretos familiares y personales», *Diario de Valladolid*, 29 enero 2015.
Disponible en: <<https://diariodevalladolid.elmundo.es/articulo/valladolid/martin-garzo-presenta-donde-novela-mundo-secretos-familiares-personales/20150129222506147933.html>> [consultado el 19.05.2024].
- LACAN, Jacques, *Seminario 14 (1966-1967). La lógica del fantasma*, versión crítica establecida y traducida del francés por Ricardo E. Rodríguez Ponte. Disponible en: <<https://e-diccionestjustine-elp.net/wp-content/uploads/2020/05/Lo%CC%81gica-del-fantasma.pdf>> [consultado el 19.05.2024].
- MARTÍN GARZO, Gustavo, *Luz no usada*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- , *El amigo de las mujeres*, León, Obra Social de Caja España, 1992.
- , *El lenguaje de las fuentes*, Barcelona, Lumen, 1993

- , *La princesa manca*, Madrid, Ave del Paraíso, 1995.
- , *El valle de las gigantes*, Barcelona, Destino, 2000.
- , *La soñadora*, Barcelona, Areté-Lumen, 2001.
- , *Tres cuentos de hadas*, Madrid, Siruela, 2003.
- , *El jardín dorado*, Lumen, Barcelona, 2008.
- , *Sesión continua*, Valladolid, El Pasaje de las Letras, 2008.
- , *Donde no estás*, Barcelona, Destino, 2015.
- , «La pregunta por la realidad», *El País*, 12.03.2015
Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2015/03/12/opinion/1426187298_671713.html> [consultado el 19.05.2024].
- , *El último atardecer*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2023.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Diego; MARTÍN ADÚRIZ, Fernando, «Entrevista a Gustavo Martín Garzo», *Análisis. Revista de psicoanálisis y cultura de Castilla y León*, nº 24, 2012, p. 10-19.
- MERINO, José María, *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 97-101.
- MORA DE FRUTOS, Ricardo, «La rama que no existe de Gustavo Martín Garzo: un nuevo cuaderno del naturalista», in Natalia Álvarez Méndez (ed.), *Relato de viajes y novelas: literatura actual en Castilla y León 1*, Burgos, Fundación Instituto de Castilla y León de la Lengua, 2020, p. 233-249.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, «El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo», in M^a Pilar CELMA VALERO y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds.), *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 159-197.
- , «El valle de las gigantes, de Gustavo Martín Garzo: una reescritura de Hílas y las ninfas», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, nº 6, 2014, p. 259-286
- NEGRO, Laura, «Hasta siempre a los Hermanos de La Salle de La Santa Espina», *El Norte de Castilla*, 19/6/2022. Disponible en: <<https://www.elnortedecastilla.es/valladolid/provincia/siempre-hermanos-salle-20220619002750-nt.html>> [consultado el 19.05.2024].
- TSENG, Li-Jung, «Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002)», 2008, tesis doctoral leída en la Universidad de Valladolid.