

ARBA 4

1148048

ACTA ROMANICA BASILIENSIA

junio de 1994

Germán Colón, Tobias Brandenberger & Marco Kunz (eds.)

La novela española moderna

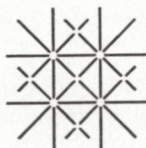
Actas de las Jornadas Hispánicas 1993

Basilea, 12 a 13 de noviembre de 1993



Phi Zs 1861: 4

1201449



UNI
BASEL

Universität Basel
Romanisches Seminar
Stapelberg 7-9
CH-4051 Basel

g/f 226248

KATALOG

Die **Acta Romanica Basiliensia** sind eine Publikation
des Romanischen Seminars der Universität Basel.

Es sind weitere Faszikel in iberoromanischer, italienischer und
französischer Sprach- und Literaturwissenschaft geplant.

Herausgeber:

Claude Blum, Germán Colón, Robert Kopp, Georges Lüdi,
Ottavio Lurati, Maria Antonietta Terzoli

Copyright © Romanisches Seminar der Universität Basel 1994

ISSN 1022-6176

ISBN 3-907772-03-2

Weitere Exemplare dieses Faszikels sind zum Preis von SFr. 20.- erhältlich bei:

Romanisches Seminar Universität Basel, Hispanistik,

Stapfelberg 7/9, CH 4051 Basel

Telefon #41.61.261 61 92/ Fax #41.61. 261 61 41

Índice

- 5 Germán COLÓN: Nota preliminar
- 7 Ansprache des Dekans der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel, Prof. Dr. Joachim LATÁCZ
- 9 Palabras de bienvenida del Prof. Germán COLÓN, en nombre del Comité organizador de las Jornadas Hispánicas

Conferencias

- 15 Antonio VILANOVA: Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela
- 31 Yvette SÁNCHEZ: No en vano, de segunda mano. Referencias a las artes en escritoras españolas de hoy
- 53 Marco KUNZ: La metaficción y el final de la novela
- 81 Irene ANDRES-SUÁREZ: Actualidad y compromiso en *La guerra de los dos mil años* de F. García Pavón
- 105 Carmen MARTÍN GAITE: Reflexiones sobre mi obra

Apéndice

- 123 Marco KUNZ: España y Basilea: Libros de autores españoles impresos en Basilea hasta 1600. Catálogo de la exposición

NOTA PRELIMINAR

Germán Colón (Basilea)

El cuarto fascículo de la serie de los *Acta Romanica Basiliensia* (= ARBA) del Seminario de Filología Romance de la Universidad de Basilea se honra en acoger las actas del coloquio que los hispanistas de Suiza celebraron en la ciudad renana durante los días 12 y 13 del mes de noviembre de 1993. Las XIX *Jornadas Hispánicas* estuvieron dedicadas a la novela española moderna. Con ello ponemos a disposición del público unos estudios de gran alcance teórico y hermenéutico. La novelista invitada, doña Carmen Martín Gaité, habló sin papeles y me autorizó a reproducir sus palabras del magnetófono, «si quieres quitar los anacolutos, los quitas y si no, los dejas». No ha habido que retocar y hemos preferido guardar la espontaneidad de la autora. Los demás críticos que participaron han brindado amablemente sus textos con la mayor brevedad y gracias a este gesto los resultados de aquellas sesiones pueden aparecer dentro de un plazo muy prudencial.

A los agradecimientos tanto a Carmen Martín Gaité como al profesor Antonio Vilanova, que pronuncié en mis palabras de bienvenida, debo añadir los que se merecen los otros estudiosos aquí editados, todos ellos relacionados de alguna manera con la Sección de español de esta Universidad. Mis colaboradores Tobias Brandenberger y Marco Kunz se han esmerado en la preparación de los originales para la imprenta. La señora Roberta Turollo transcribió sin perder la calma las cintas magnetofónicas. Mis gracias más sinceras van a cuantos con su entusiasmo han hecho posible esta publicación.

Esperamos que la primera salida en ARBA con temas iberorrománicos no sea sino el comienzo de otras muchas que den testimonio de la actividad de los hispanistas de Basilea.

Ansprache des Dekans der philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Basel, Prof. Dr. Joachim Latácz

Sehr verehrter Herr Colón,

sehr verehrte Kolleginnen und Kollegen,

liebe Mitarbeiter und Studenten!

Es ist mir eine Ehre und Freude, Sie zu den diesjährigen Jornadas Hispánicas an unserer Universität begrüßen zu dürfen. Ich möchte Ihnen die besten Wünsche der Philosophisch-Historischen Fakultät sowie des Rektorats der Universität Basel für Ihre Arbeit überbringen.

Es ist den Führungsgremien der Universität Basel wohlbekannt und bewusst, wie lebendig das wissenschaftliche Leben in der schweizerischen Hispanistik ist und wieviel die schweizerische Hispanistik in diesem Punkte gerade der hispanistischen Pflanzstätte Basels, dem *Seminarium Hispanicum Basiliense*, und ihrem Spiritus rector Germán Colón verdankt. Ich hatte erst gestern abend wieder, in der Fakultätssitzung, die Ehre, Herrn Kollegen Colón zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Jaume I. zu gratulieren. Wie wir alle wissen, ist dies nicht die erste Ehrung dieser Art für Herrn Colón. Die Universität Basel schätzt sich glücklich, einen so renommierten und einflussreichen Vertreter des Faches Hispanistik zu ihren Professoren zählen zu dürfen.

Sie haben Ihre diesjährige Zusammenkunft unter das Thema 'La novela española moderna' gestellt, und Sie werden sich speziell mit dem Werk von Doña Carmen Martín Gaité beschäftigen - die ich ebenfalls herzlich begrüßen darf. Gern würde ich an Ihrer Arbeit teilnehmen, zumal der Roman als Gattung auch zu meinen eigenen Spezial-Interessen gehört - seine Entstehung bei den Griechen im 4.

zeitlichen Literatur der Griechen, über Xenophon v. Ephesos, Achilleus Tatios, Heliodoros und Longos' 'Daphnis und Chloe', seine Übernahme und Schematisierung durch die Byzantiner und seine Wiedererweckung zu Beginn der Neuzeit gerade auch in Spanien (Cervantes, Persiles y Sigismunda; Calderón, Los hijos de la Fortuna).

Leider sind die Pflichten eines Dekans in diesen gerade in Basel universitätspolitisch wenig behaglichen Zeiten zu umfangreich, als dass ich es mir erlauben könnte, bei Ihnen meinen wissenschaftlichen Neigungen zu frönen. So bleibt mir nur die Möglichkeit, Ihnen für Ihre Vorträge und Diskussionen am heutigen und morgigen Tag Erfolg und fruchtbare Ergebnisse zu wünschen. Nicht versäumen möchte ich es aber, Ihnen ganz besonders dafür zu danken, dass Sie als eine gesamtschweizerische Institution auf Universitätsebene dem allgemeinen Ruf nach Kooperation, der heute unter dem Modebegriff 'Synergien' eine einzigartige Originalität suggerieren möchte, seit über drei Jahren schon vorausgeeilt sind! Es ist ja sicherlich das Recht jeder nachwachsenden Generation, alte Phänomene unter neuen Begriffen nicht nur neu zu *entdecken*, sondern sie sogar für neu zu *halten*. Zur Zeit erleben wir in der Universitätsszene wieder einmal eine solche 'Entdeckungsperiode'. Da ist es dann gut, mit der Gelassenheit des Homerischen Nestor sagen zu können: "Junge Freunde! ich habe schon drei Generationen erlebt. Ihr steht in eurer ersten. Entdeckt sie nur recht gut - damit auch ihr einst weitergeben könnt, was gut und wichtig ist! Denn so formiert sich Tradition!"

Von dieser traditionsbewussten Gelassenheit möchte ich auch Ihnen einen guten Anteil wünschen! Viel Freude und Bereicherung und - Buenos dias!

Prof. Dr. Joachim Latácz

Universität Basel

**Palabras de bienvenida del Prof. Germán Colón, en nombre del
Comité organizador de las Jornadas Hispánicas**

Señor decano de la Facultad de Filosofía y Letras,

Distinguido Cuerpo diplomático,

Queridos colegas

Señoras y señores:

Hace 20 años exactamente en esta misma aula saludaba a los participantes del II coloquio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos («SSEH»). Me parecía tan lejos eso de los 20 años que fui a comprobarlo consultando el cartel anunciador. En efecto, en noviembre de 1973 la Universidad de Basilea tuvo la suerte de servir de sede para las Jornadas, las cuales estuvieron dedicadas a la figura de don Ramón María del Valle-Inclán. Desde entonces hemos celebrado aquí y fuera de aquí todos los años otras Jornadas; el hispanismo suizo ha ido progresando, pero me permito expresar el deseo de que mejore todavía más para que ocupe el puesto que por su importancia le corresponde. Recordé en aquella circunstancia el viejo aforismo de los escolásticos: «nihil volitum quin praecognitum»: el español y la cultura española todavía se conocen poco. A todos nos incumbe el deber de propagarlos, y en eso estamos.

Desearía comenzar agradeciendo la colaboración de cuantos han hecho posible este encuentro. En primer lugar al Profesor Joachim Latácz, decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Basilea que ha acudido, pese a sus muchas ocupaciones, a honrarnos con su presencia y a dirigirnos las palabras de aliento que acaban Ustedes de escuchar.

A la Embajada de España por su ayuda, que nos permite organizar estas y otras actividades culturales.

También deseo subrayar con reconocimiento el repaldo financiero de la Sociedad Suiza de Ciencias Humanas.

No menos importante y muy entusiasta ha sido la entrega de todos los colaboradores de la Sección de Español de esta Universidad. Creo poder decir que de cuantos simposios, coloquios y congresos que he tenido que organizar (y van unos cuantos), en ninguno me he sentido tan secundado como en éste. Quiero agradecerles de todo corazón su inestimable concurso, y permítanme Vdes. que cite sus nombres, aunque sea por orden alfabético:

Tobias Brandenberger

Helga Hediger

Marco Kunz

Yvette Sánchez

Beatrice Schmid y

Roberta Turollo

No omito la mención de los estudiantes de la Corporación Hispánica («Hispanistische Fachgruppe»).

Una novedad será la exposición de libros hispánicos antiguos en la Biblioteca Universitaria, que se inaugurará luego y que el Dr. Carlos Gilly, uno de los mejores conocedores de las relaciones culturales de España con la Europa del Renacimiento y la Reforma, se ha brindado amablemente a comentar. En la organización de la exposición han intervenido con mucho brío la Señora Eva Delz y de nuevo Marco Kunz.

Nuestra gratitud va también dirigida a los colegas que al lado de las tareas docentes han preparado sus ponencias sobre un tema tan de actualidad como es la narrativa española moderna, centrado en la figura de D^a. Carmen Martín Gaité. Me queda la gran

satisfacción de saludar con alborozo su presencia entre nosotros. Si algún mérito me cabe en estas Jornadas es el haber conseguido que viniera esta relevante personalidad, cuya obra es ya materia obligada en nuestros cursos universitarios. Me congratulo sinceramente de su participación.

Otra razón de sentirme tan feliz como orgulloso es la de contar aquí con mi antiguo profesor de la Universidad de Barcelona don Antonio Vilanova. No lo voy a presentar. Los estudiosos de la poesía del siglo de Oro lo conocen de sobra (basta mencionar su libro sobre las fuentes del *Polifemo* de Góngora), y no cito tantas publicaciones suyas de muy subido interés. Recuerdo de mi época de estudiante que compraba siempre una revista semanal *Destino* para leer la crítica de las novedades literarias, la cual iba a cargo de Vilanova: fuera de la Universidad, el Dr. Vilanova nos enseñaba de manera siempre atractiva que la literatura española no se acababa en el siglo XIX con Pereda y Núñez de Arce, sino que era algo vivo y que merecía la pena que nos entusiasmáramos por ella. Lo acojo con infinita gratitud.

No olvido para terminar a los socios y a la Junta directiva de la «SSEH», a cuyo frente se halla activísimo nuestro amigo y colega Luis López Molina, catedrático de la Universidad de Ginebra. En especial espero que todos, miembros de nuestra sociedad, invitados y amigos de la cultura española, se sientan a gusto estos días en Basilea y saquen el mayor provecho de nuestras Jornadas hispánicas.

Muchas gracias.

Germán Colón

Universidad de Basilea

La participación de autores en prensa es un fenómeno que se ha desarrollado en los últimos años. Si algún mérito me cabe en estas jornadas es haber conseguido que viniera esta relevante personalidad, cuya obra es ya materia obligada en nuestros cursos universitarios. Me congratilo sinceramente de su participación.

Una razón de ser tiene tan feliz como oportuno es la de contar aquí con un antiguo profesor de la Universidad de Barcelona, don Antonio Vilanova. No lo voy a presentar. Los estudios de la poesía del siglo de Oro lo conocen de sobra (para mencionar su libro sobre las fuentes del Polifemo de Góngora) y no cito tantas publicaciones suyas de muy reciente data. Recuerdo de mi época de estudiante que compartía siempre una revista semanal. Decían para leer la crítica de las novedades literarias, la cual era el cargo de Vilanova: fuera de la Universidad, el Dr. Vilanova nos enseñaba de manera siempre atractiva que la literatura española no se acababa en el siglo XIX con Pereda y Núñez de Arce, sino que era algo vivo y que merecía la pena que nos entusiasáramos por ella. Lo recuerdo con infinita gratitud.

No olvido para terminar a los socios y a la Junta Directiva de la «SEH», a cuyo frente se halla activísimo nuestro amigo y colega Luis López Molina, catedrático de la Universidad de Cineba. En especial espero que todos miembros de nuestra sociedad, instalados y amigos de la cultura española, se sientan a gusto estos días en estas jornadas y sepan que el mayor provecho de nuestras jornadas hispanicas.

Muchas gracias. Una novedad en los libros hispanicos de la Biblioteca Universitaria, que se inaugura luego que el Dr. Carlos Gilly, uno de los mejores conocedores de las relaciones culturales de España con la Europa del Renacimiento y la Reforma. En la organización de la Sección de la Universidad de Sevilla, en la que se han intervenido con mucho interés la Señora Eva Delz y el nuevo Marco Lanz.

Nuestra gratitud va también dirigida a los amigos que al lado de las tareas docentes han preparado sus ponencias sobre un tema de actualidad como es la literatura española moderna, centrada en la figura de don Juan Ramón Jiménez. Me queda la gran

Conferencias

Contents

Antonio VILANOVA:

Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela

La figura menuda y frágil, inteligente y sensitiva de mi querida amiga la gran novelista salmantina Carmiña Martín Gaité va indisolublemente unida en mi recuerdo al clima de ilusionada y ansiosa expectación que imperaba en la mesa donde nos habíamos congregado sus amigos barceloneses, la noche del día de Reyes de 1958, en la que fue concedido el Premio Nadal 1957 a su primera novela *Entre visillos*. Se trata de una auténtica miniatura novelesca que es, ante todo, la pintura de un mundo femenino vario y multiforme pero compacto y cerrado, en la cual se describe la tupida red de celos y envidias, competencias y rivalidades en torno a un grupo de muchachas casaderas, en el ambiente sofocante y estrecho de una vieja ciudad provinciana, donde la rutina y el tedio recatan un reprimido torrente de deseos insatisfechos e ilusiones frustradas. A través del diario de la joven Natalia, la indómita y rebelde heroína, en cuya ingenua expectación adolescente ante el amor y la vida germina ya un sentimiento de absoluta disconformidad ante el mundo que le rodea, entrevemos claramente sus deseos de evasión y sus ansias de independencia y libertad frente a las convenciones y prejuicios de la sociedad en que vive, que han condenado a su hermana mayor a una amarga y desengañada soltería.

Tras este análisis del inconformismo y la rebeldía juvenil de una muchacha adolescente, siguiendo las huellas de *Nada* de Carmen Laforet, en una obra que su autora considera, con justificado escepticismo, como su "única contribución al realismo objetivo o social" (ANEC, vol. 4, 1979, p. 167), del que se sintió siempre un poco alejada, la joven novelista salmantina escribe una segunda novela, *Ritmo lento*, finalista del Premio Biblioteca Breve 1962, del cual resultó ganadora *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

En contraste con el alterno contrapunto entre el estilo directo coloquial del diario de la joven Natalia y el tono introspectivo que preside la rememoración autobiográfica de Pablo Klein, su profesor de alemán, en la composición de *Entre visillos*, la estructura narrativa de *Ritmo lento* discurre decididamente por los caminos de la novela intimista y psicológica. A raíz de su aparición, la obra suscitó unos elogiosos comentarios de su amigo Luis Martín-Santos, que acababa de publicar *Tiempo de silencio*. Y como ha recordado posteriormente su joven autora:

"al calor de aquellos comentarios dimos en llamarlas, de broma, *Ritmo de silencio* y *Tiempo lento*, porque él les atribuía ciertas afinidades y les auguraba una significación y una suerte paralelas, cosa en la que - como es patente - se equivocó. Pero ahora, al cabo de los años, creo que en aquellas afinidades que creyó descubrir no andaba tan descaminado. Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el "realismo" imperante en la narrativa española de postguerra, dos intentos aislados de volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce" (Nota a la 3ª edición, 1975).

A partir de aquel momento, la obra narrativa de Carmen Martín Gaité va a adentrarse por los caminos de la interioridad y del análisis introspectivo, enderezados a la rememoración retrospectiva de la propia vida y a la reconstrucción de los recuerdos del pasado, que afluyen a la memoria del narrador de manera dispersa, fragmentaria e inconexa, los cuales intenta ordenar y estructurar en el tiempo a través de la escritura que les da vida y sentido. Fundamentalmente lúcida e intuitiva, dotada de una honda inteligencia reflexiva que acompaña en todo momento a su extraordinario talento creador, Carmen Martín Gaité no ha tardado en darse cuenta, como don Miguel de Unamuno, que en la reconstrucción escrita del pasado vivido, la razón y la lógica son enemigas de la vida, y que la memoria espontánea de los hechos del pasado no se atiene en modo alguno al riguroso orden de la cronología:

"No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado - escribe en un pasaje fundamental de *Ritmo lento* - muchas veces he pensado en la ineficacia de los diarios íntimos, en cuanto que pretenden ser arcas donde guardar, día a día, para salvarlo del olvido, lo que sólo puede ser salvado echándolo, por el contrario, al olvido mismo, como a una olla donde las fechas cercanas han de cocer inexorablemente revueltas con las lejanas y sólo nos puede importar la calidad del caldo que den. Pero es de esta manera como a veces emergen, del guiso donde todo se ha mezclado, aromas reconocibles y precisos. Así, jalonando los años de mi relación con Lucía, hay de vez en cuando episodios que no sé donde están colocados en el tiempo, pero que atraviesan la cortina indiferenciada de las horas y los días, imponiéndose con un perfil neto y único" (pp. 193-4).

De ahí el carácter aislado y arbitrario con que sobreviven en el tiempo determinados episodios del pasado que afloran a la memoria del protagonista sin una concreta localización temporal, mezclados a otros sucesivos vividos que le es imposible ordenar y cuyas huellas sucesivas, confundidas unas con otras, se han ido sedimentando dentro de él y han condicionado decisivamente su visión del mundo que le rodea:

"Diré para mi descargo - escribe a este propósito el protagonista de *Ritmo lento* -, que no le doy valor a lo que cuento por tener relación con mi historia personal, sino en cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera" (p. 124).

Esta concepción de la memoria del pasado como una realidad extremadamente compleja, cuya evocación no surge de la sucesión lineal de los hechos, sino de la mezcla y superposición de acontecimientos ocurridos en distintos momentos temporales, ha llevado a Carmen Martín Gaité a crear una nueva estrategia narrativa para recordar la historia de una vida no cronológicamente, sino a través de los personajes que han influido en el transcurso de esa vida. Ello explica que la obra novelesca de la gran escritora salmantina, que se ha convertido gradualmente en

una exploración del pasado, sea ante todo una rememoración de la propia vida, presidida por el deseo obsesivo de recordar. De acuerdo, sin embargo, con la peculiar concepción que tiene Carmen Martín Gaité de los orígenes del arte narrativo, cuya naturaleza hablada u oral, exige ineludiblemente la presencia de un interlocutor receptivo y atento a quien dirigirse, a diferencia de la narración escrita, donde es inventado o fingido, el móvil determinante y perenne acicate del arte de contar una historia es, para ella, el recuerdo compartido. De ahí la importancia decisiva que la figura del interlocutor posee en la creación literaria de nuestra escritora, dentro de la cual se ha convertido en un tema clave, que tiene su punto culminante en la espléndida novela *Retahílas*, publicada en 1974, y en el libro de fantasías y memorias, *El cuarto de atrás*, aparecido en 1978.

En efecto según afirma Carmen Martín Gaité en su estudio fundamental *La búsqueda del interlocutor*, dedicado al novelista Juan Benet "cuando no era famoso" y publicado en las páginas de la *Revista de Occidente* en 1966, la capacidad narrativa del ser humano tiene un origen conversacional, que evidentemente carece de sentido sin la existencia de un interlocutor que haga las veces de inspirador y oyente de las historias que se narran. Ahora bien, esa búsqueda de interlocutor, es decir, de un destinatario a quien contar nuestras experiencias vividas - indispensable en la narración oral -, no es siempre fácil ni asequible, pues no da igual cualquier interlocutor, ya que nuestras cosas no se las podemos contar a cualquiera. "Si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado - asegura la gran novelista y ensayista salmantina -, la narración hablada no se da" (p. 25).

No ocurre lo mismo, sin embargo, con la narración escrita. De ahí que el auténtico milagro de la imaginación creadora, la piedra de toque de la inventiva y la fantasía del narrador, en que consiste el verdadero prodigio de la literatura, es el de la ficción escrita, en la cual la narración de los hechos se dirige a un interlocutor inventado e inexistente:

"Mientras que el narrador oral [...] tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar,

saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y del mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos" (p. 26).

Tal es el fundamento teórico en que se basa la bellísima novela *Retahílas*, publicada en 1974, cuyo pretexto argumental es precisamente el encuentro de los dos personajes centrales, Eulalia y su sobrino Germán, cuyos respectivos soliloquios, inspirados en los recuerdos comunes y en las afinidades mutuas, suscitan a lo largo de toda una noche una prodigiosa comunicación entre los dos, durante la cual se sienten íntimamente compenetrados y satisfacen plenamente sus ansias de interlocutor. Véase como describe la gran escritora, en un capítulo clave de *Retahílas*, este proceso de la comunicación humana a través de la palabra hablada, destinada a un interlocutor atento, capaz de escuchar y comprender. Y concebida, al propio tiempo, como desencadenante del mecanismo de la memoria involuntaria, que a través del recuerdo de personas conocidas, historias familiares y episodios de un pasado común, del cual el joven Germán no tiene más que referencias indirectas o experiencias fugaces nunca compartidas, les lleva a pasar revista a los principales acontecimientos de sus vidas respectivas. Acontecimientos de diversas épocas, aglutinados en torno a la figura de la abuela centenaria que agoniza en la habitación de al lado y que ha querido exhalar su último suspiro junto a ellos en el viejo pazo de Louredo:

"Tus historias me gustan, me gustan con locura - le dice Germán a su tía Eulalia -, supongo que lo notas [...]. - Qué pregunta, hombre. Pues claro que lo noto. ¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, hablar es inventar, naturalmente que se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero [...]. ¿Que por dónde se empieza?, pues por donde sea [...] el que te oye tampoco lo mira, pero entiende y tú lo sabes que te está entendiendo, lo notas en que se ríe, en que te mira, en que te sigue prestando atención [...]. Ya ves lo charlatana que me he

vuelto esta noche, pues la causa eres tú [...]. Porque ni por las mientes se me estarían pasando semejantes retahílas con el orden que llevan si no estuvieras tú aquí que me las vas guiando, y ese orden es su vida, su razón de existir; nunca lo había pensado, pero ahora lo veo clarísimo: las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepitable, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa; es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual unos ojos que otros; el que oye, sí, ése es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien, se tejen entre los dos" (E Tres, pp. 99-100).

De acuerdo con esta tesis, que atribuye los orígenes del arte de contar a la necesidad de comunicación a través de la palabra hablada y a la búsqueda de interlocutor a quien se dirijan las historias que contamos, Carmen Martín Gaité explica el nacimiento de la narración escrita como fruto de un esfuerzo imaginativo, idéntico en su planteamiento al que nos lleva a dirigirnos a un destinatario verdadero en el relato oral. Teniendo siempre en cuenta la diferencia radical que les separa en el estilo y en la forma y en el grado de dificultad que exige uno y otro procedimiento narrativo, aunque en ambos casos se trate de dos posibles modalidades de creación por la palabra. Como dice a este respecto su locuaz y cavilosa heroína:

"Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única, en la que va tomando; poder hablar, Germán, es una maravilla, tan fácil además, sacas de donde hay siempre [...]. Cuando escribes, por costumbre que tengas de escribir, aunque sea una carta sin pretensión de estilo, es otro cantar; qué van a salir las cosas como cuando hablas, hay una tensión frente al idioma, no se puede ni comparar. Y el discurso mental, cuando piensas a solas, también es diferente, porque entonces no existen propiamente palabras o están como en sordina, fantasmas agazapados en un cuarto oscuro; algunos dicen que según piensan van hablando ellos para sí, pero yo no lo creo, te digo la verdad, de las palabras que no suenan no me fío ni un pelo [...]. Sin ese

esfuerzo de figurarte la cara de otro que te escucha, las palabras no nacen, nada las espabila ni las dibuja, puro montón inerte de reserva, y mientras la lengua se quede quieta, pegadita al paladar, ¿qué se saca en limpio?, nada. Hablar es lo único que vale la pena" (E Tres, pp. 98-99).

De la esencial diferencia que existe entre dirigirse a un oyente real o a un interlocutor puramente imaginario, procede la enorme distancia que separa el relato oral de la narración escrita, de la que es plenamente consciente el protagonista de la novela:

["Escribir una carta] hubiera sido un pretexto para romper a decir tantas cosas como a veces se me agolpan sobre todo lo divino y lo humano, allá va, soltar la espita y que se mezcle todo, pero es lo que has dicho tú antes de hablar y escribir, que es diferente, que para escribir te tienes que creer el interlocutor que te inventas. Muchas de las cosas que hubiera escrito son las que te estoy diciendo a ti hoy porque me das pie, porque retahílas piden retahílas y sobre todo porque te puedo ver la cara, los ojos [...], hace falta ver los ojos de la gente para hablar" (G Tres, p. 130).

Es, pues, evidente, que desde el punto de vista de su estructura narrativa, *Retahílas* es, ante todo, la novela del ansia de comunicación interpersonal y de la búsqueda de un interlocutor capaz de dar pie a una confidencia compartida. Ello a través de la alternancia de las rememoraciones paralelas de los dos protagonistas, volcadas en interminables retahílas de palabras, escritas en estilo hablado y coloquial. Al propio tiempo, sin embargo, y en lo que se refiere a su contenido, es fácil darse cuenta de que esa espléndida novela es algo más que una mera narración dialogal destinada a exaltar el poder de la palabra hablada. En realidad, el tema central en que se inspira es la transmisión de la memoria del pasado, la conservación del legado de nuestros mayores y de las historias de nuestra estirpe familiar, un poco a la manera del *Absalon*, *Absalon* de Faulkner, aunque reduciendo solamente a dos el número de narradores de esa reconstrucción retrospectiva. Historias y memorias cada una de las cuales contiene una parte de la verdad que nadie conoce íntegramente y que sólo es posible encontrar recomponiendo la suma de las verdades parciales que aportan entre los dos. Multiplicidad de puntos de vista de la

que es muy difícil extraer una visión de totalidad que refleje la realidad objetiva de los hechos, cuya memoria los más jóvenes recogen como herencia para que puedan pervivir, claramente simbolizada en el legado del baúl de los recuerdos que la abuela deja en poder de su nieta en su lecho de muerte.

Ese apasionado afán de preservar de la desaparición y el olvido la memoria del pasado y la secreta historia de nuestro mundo familiar, desemboca en la clara inspiración autobiográfica de su originalísima novela *El cuarto de atrás*, publicada en 1978, mezcla de libro de memorias y novela fantástica con ribetes de ensayo, en la que Carmen Martín Gaité se dedica a enhebrar, con una deliberada técnica del desorden, experiencias y recuerdos de su propia vida. En torno a la misteriosa aparición de un visitante desconocido, que se presenta en casa de la narradora protagonista durante una noche de insomnio, poco después de haber conciliado el sueño, la gran novelista salmantina nos ofrece en este libro, en un diálogo de claras raíces cervantinas, un comentario extraordinariamente revelador acerca de la intención y sentido de su obra, apelando al recurso quijotesco de explicar la creación de la novela dentro de la novela.

Este diálogo, que presumiblemente tiene lugar durante el sueño con el misterioso hombre de negro, que parece ser un desdoblamiento de su propio yo, o mejor una personificación de su propia conciencia, pues une a un profundo conocimiento de su obra una rigurosa exigencia respecto a las virtudes y defectos de su arte, es el pretexto de que se vale nuestra escritora para exponer su nuevo concepto de la literatura basado en el culto de la imaginación y de los sueños. Concepto extraído del luminoso paraíso de los juegos infantiles, basado en el don prodigioso de imaginar lo que no existe, y en la capacidad de invención que da consistencia de verdad a las fabulosas fantasías de los sueños:

"Todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación - concluye la autora en el penúltimo capítulo de la obra -. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte" (VI, p. 195).

Por otra parte, este maravilloso don de la inventiva, del que procede la autentica creación, es una operación solitaria que no necesita de interlocutor. El cual, como afirma el hombre de negro, no es más que un pretexto, como el destinatario de las cartas sentimentales:

"No me diga usted que no ha escrito en su vida cartas sentimentales" - le dice a la protagonista su enigmático visitante de medianoche -: - Cuando he encontrado a quien. Es un juego que depende de que aparezca otro jugador y te sepa dar pie. - Usted sabe que el otro jugador es un pretexto -. -Bueno, pero pretexto o no, tiene que existir. Me mira de frente, con los ojos serios. Dice: - Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma" (VI, p. 196).

De ahí procede la concepción de la literatura sustentada, a partir de ese libro, por Carmen Martín Gaité, como un sueño solitario cuyas fabulosas invenciones y mentiras, a mitad de camino entre lo imaginado y lo vivido, nos dan la clave para entender un mundo hecho de realidad y de misterio:

"—Se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y al final, ya no necesita de nadie..." - le dice el hombre de negro - [...]-. ¿Soñando sola... con qué? - Con una gran historia de amor y de misterio que no se atreve a contar [...] - ¿Sabe lo que le digo? Que no estoy tan segura de haber soñado esa historia—digo lentamente, procurando que no me tiemble la voz [...] - Perfecto - dice -. Pues atrévase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela" (VI, pp. 196-7).

En cuanto al problema concreto de la reconstrucción del pasado, íntimamente unido al tema del paso del tiempo y a la posibilidad de ordenar y recomponer los datos de la memoria, que Carmen Martín Gaité había tratado ampliamente en *Retahílas*, reaparece nuevamente en este libro. Ficción soñada, cuyo fabuloso simbolismo da menos importancia al intercambio de los recuerdos compartidos y mayor trascendencia a la ambigüedad de nuestro existir, en el que se confunden el sueño y la realidad, así como al misterioso poder de lo

maravilloso. En lo que respecta a la reconstrucción de los sucesos y experiencias del pasado, su principal dificultad no estriba en la irreparable fugacidad del tiempo, sino en que éste pasa sin sentir, sin que nos demos cuenta de ello, y desordena en nuestra conciencia los datos de la memoria, muchos de los cuales se borran o desaparecen al compás de los años transcurridos. En opinión de la protagonista del *Cuarto de atrás*:

"El tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después" (IV, p. 116).

Frente a esta tesis, sustentada por el alter ego de la autora, el hombre de negro, verdadero portavoz de su íntimo sentir, sentencia de manera inapelable: "el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía" (IV, p. 116). Pues ese desorden, fuente de confusión e incertidumbre, clave de la insoluble ambigüedad que envuelve la lejanía del recuerdo, es la demostración inequívoca de la autenticidad de nuestra visión retrospectiva y fragmentaria del pasado, que no vuelve a nosotros por la vía del pensamiento racional, sino por el misterioso camino de los sueños. De ahí que el hombre de negro le recomiende desprenderse de su prurito de realismo en la novela, que a su juicio lo echa todo a perder, y alejarse de sus trabajos de investigación histórica, que considera una traición todavía más grave a la ambigüedad, "punto en que la literatura de misterio franquea el umbral de lo maravilloso" (V, p. 166).

Como reconoce la propia autora, "yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar". - "La literatura es un desafío a la lógica- continúa diciendo el hombre de negro—, no un refugio contra la incertidumbre" (II, p. 55). En cuanto a su verdadera misión, añade Carmen Martín Gaité en otro pasaje de

este libro, es salvar de la aniquilación y el olvido el tiempo que nos ha tocado vivir, gracias a la capacidad de invención y al milagroso poder de la imaginación creadora: "... Si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser [...]. Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido [...] así vuelve a vivir" (VI, p. 195-6).

Tras la publicación de este libro original y personalísimo, que muchos críticos han considerado la obra maestra de su autora, la introducción novelesca de Carmen Martín Gaité ha reanudado su brillante trayectoria, después de catorce años de silencio dedicados a la historia y el ensayo, con la aparición, el pasado año, de una nueva novela, extensa y ambiciosa, que lleva por título *Nubosidad variable* (Anagrama, Barcelona, 1992). Se trata de un vasto retablo novelesco, de clara inspiración autobiográfica, en el cual la autora ha intentado llevar a cabo el rescate literario de una parte de su juventud y madurez a través de las vidas paralelas de dos antiguas compañeras de colegio, Sofía y Mariana, cuyo reencuentro, puramente fortuito, después de vivir distanciadas durante más de treinta años, las llevará a recordar por escrito la historia de su amistad adolescente y su posterior fracaso sentimental y conyugal. En ese sentido, aunque Sofía Montalvo, personificación evidente de la autora por su inequívoca vocación literaria, y Mariana León, brillante siquiatra de moda, que considera la escritura como una curación para el espíritu, son dos caracteres claramente diferenciados, es tal la identidad de puntos de vista que les unen y el cúmulo de intereses comunes y aficiones análogas que comparten, que a menudo parece que encarnan dos facetas distintas de la misma persona.

Ese desdoblamiento de la personalidad de la autora en dos criaturas de ficción a la vez complementarias y antagónicas, muestra un evidente paralelismo con la dualidad que plantea en *El cuarto de atrás* la contraposición dialéctica entre la narradora protagonista y el hombre de negro como personificación de la voz de su conciencia. Ello, no sólo responde al permanente afán de intercomunicación y de diálogo que inspira la obra novelesca de Carmen Martín Gaité, sino a su peculiar concepción disociativa y fragmentaria de la complejidad

del ser humano y de nuestra vida en el tiempo. Como escribía en aquel libro la novelista salmantina:

"lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura; no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible; cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez, guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos." (V, p. 167).

De ahí procede la visión del mundo y de la vida de Sofía Montalvo, la principal protagonista de *Nubosidad variable*, en cuya figura ha encarnado la autora los rasgos más destacados de su carácter y perfil moral y las excepcionales dotes de escritora que posee de una manera innata y que le permiten convertir en literatura todo cuanto toca. En opinión de este personaje, transparente autorretrato de la autora, que desde las primeras páginas de la obra anuncia su propósito de escribir una novela, todo en esta vida es una pura confusión y

"es inútil afanarse tanto en separar las cosas unas de otras, porque todas bullen al mismo tiempo, por mucho empeño que pongamos en evitarlo: lo banal mezclado con lo grave, lo presente con lo pasado, lo necesario con lo azaroso, y que de entender algo es sólo así como se entiende, aceptando esa misma confusión como pista valedera. Por eso -añade- es tan difícil escribir una novela" (IX, p. 158).

Al propio tiempo, es preciso tener en cuenta que una novela no es simplemente una historia, una mera sucesión lineal de acontecimientos en el tiempo:

"Una novela - subraya - tiene muchos personajes. Y es cuestión de armonizar la versión de cada uno con la de los demás. Que no suelen casar, claro. Porque no todo el mundo vive los acontecimientos de la misma manera. Ni todos los personajes dicen la verdad, o por lo menos no dicen lo mismo en circunstancias diferentes. La memoria es tornadiza. Y luego que se cambia, cambiamos todos sin saber cómo. Si no se cuenta con la mentira y con las

transformaciones incomprensibles, las fechas sirven de poco" (IX, p. 158).

Esto se debe - fundamentalmente a que "los recuerdos cultivados a solas, forman una madeja embarullada por dentro" (IX, p. 149), pues acuden de forma caótica a nosotros, sin ningún tipo de lógica, sin hilación cronológica de ningún género y en absoluto desorden:

"Pensar es ir saltando de una habitación a otra, sin hilación aparente, estancias del presente y del pasado - escribe Sofía en uno de los cuadernos de su diario - [...]. Los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, a un ritmo imprevisible, ajeno a nuestras riendas. Pensar es ir saltando de una en otra, y a esta aventura, si os veis embarcados en ella, no le pidáis razones cronológicas. Cada habitación lleva cuatro o cinco dentro, como las cajitas chinas, con la diferencia de que de una vez para otra alguien a tus espaldas las revuelve y transfigura" (XI, p. 195).

De ahí procede el inevitable fragmentarismo de que siempre adolece la historia de una vida, cuya reconstrucción retrospectiva debe estar compuesta forzosamente en plan de añicos de un espejo que se haya roto en mil pedazos, cada uno de los cuales conserva de manera indeleble una vislumbre de la realidad que se reflejó dentro de él. Tal es la estructura fragmentaria y discontinua de los cuadernos autobiográficos de Sofía, en los cuales su amiga le ha pedido que escriba en forma de diario los recuerdos y experiencias de su vida. Refiriéndose al primero de ellos, al que su autora llama "mi cuaderno de deberes" (p. 152), señala, en efecto;

"Que todo en él [...] va en plan de añicos de espejo [...] La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebros y sus *trompe l'oeil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología" (IX, pp. 152-3).

Por su parte, su corresponsal y amiga Mariana León, que siente también la tentación de escribir una novela, tras proponer en una de sus cartas como argumento central de la misma, "la escapatoria de una mujer madura"(p. 227), se pregunta en los siguientes términos cuál podría ser su estructura más adecuada:

"Los astros desdeñan nuestras cuentas mezquinas, nuestro orden cronológico. Podía ser una especie de diario desordenado, sin un antes y un después demasiado precisos, escrito a partir de sensaciones de extrañeza, jugando con el contraste de emociones inesperadas, con la corriente alterna de los humores dispares que transforman insensiblemente a la misma persona" (XII, pp. 227-8).

La continua alternancia, a lo largo de todo el libro, de las cartas de Mariana con las sucesivas entregas del diario de Sofía, que debe su existencia al estímulo de su antigua amiga, que la ha animado a escribir, es el pretexto argumental en que se basa la composición de la novela, novela que, en el plano de la ficción, va surgiendo gradualmente de la espontánea colaboración entre las dos y que no es más que el producto resultante de esa mútua confesión.

"Puede ser un intercambio precioso éste de tus cuadernos y mis cartas, ¿no te parece? le dice Mariana a su amiga Sofía— . Porque además, ahora que lo pienso, seguro que hablamos de las mismas cosas en más de una ocasión y con un tratamiento diferente. No sé si verías *Rashomon*, aquella película japonesa que contaba la misma historia desde el punto de vista de tres testigos, interesantísimo este asunto de las versiones múltiples. Y me pongo a pensar que igual entre lo que traigas tú y lo que tengo yo salía una novela estupenda a poco que la ordenáramos, o incluso sin ordenar. ¡Qué ganas de verte, de leer tus cuadernos y saber lo que opinas de esta idea que se me acaba de ocurrir! De lo escrito por ti respondo desde ahora, aunque no lo haya leído [...]. Pero es que mis cartas también tienen lo suyo, por lo menos a mí me gustan cuando las releo, creo que me tendrías que ayudar a podarlas, porque tal vez me repito más de la cuenta, bueno, no sé, tú verás, también quizá prefieras que cambiemos los nombres. Es una idea que me enardece la de añadirlas a lo tuyo y trabajar el conjunto - entre las

dos, prevaleciendo tu criterio, desde luego. ¿A que no es ningún disparate?" (XVI, pp. 339-340).

En cuanto a la intención y sentido de esa compleja estructura narrativa, en la que se describe la reconstrucción de una amistad, el tema central de la novela es el intento de dos mujeres, divididas entre la literatura y la vida, de superar su íntimo fracaso sentimental y conyugal a través de la escritura, único refugio de su irremediable soledad. Prodigio de la escritura, en la cual una y otra han acabado por encontrar su verdadera patria, que se revela y toma cuerpo en el poder creador de la palabra, por medio del cual intentan apresar la vida y el recuerdo del pasado y hacer eterna la esencia de lo fugaz, simbolizado en el perfil variable de las nubes que pasan.

Antonio Vilanova

Profesor Emérito de la Universidad de Barcelona

Yvette SÁNCHEZ:

NO EN VANO, DE SEGUNDA MANO

Referencias a las artes en escritoras españolas de hoy

Por lo menos en el título de esta ponencia, me he propuesto evitar los términos *intertextualidad* y *postmoderno*.. Ahora sí me atrevo a mencionarlos, por razones de economía, ya que me ayudarán a abreviar la explicación de la envoltura metodológica de mi estudio. Da vértigo consultar la bibliografía babilónica (aunque en España menos) de los títulos de los últimos años que discuten estas dos categorías de expresión artística y crítica cultural. Y llama la atención que los investigadores sigan invirtiendo sus energías en el debate teórico, cuando lo que haría falta sería explotar más a menudo las dos etiquetas para la práctica.

Me he permitido analizar un caso concreto de intertextualidad (postmoderna), pero sin renunciar a una presentación sucinta de ambos conceptos y su relación.

La intertextualidad, término creado por Kristeva en el 67, para expresar algo sabido siempre: la presencia de un texto en otro (cf. p. ej. la *imitatio auctorum* de la Antigüedad grecolatina), significa para algunos el aparato crítico equivalente a lo postmoderno, para otros la esencia de todo arte (en el sentido semiótico). Intertexto: tecnicismo indispensable para unos, superfluo para otros¹. Las divergencias extremas suscitan escepticismo. Intentemos definir.

Lo postmoderno implica a) el retorno a una forma sincrética/heterogénea, con la repercusión de estilos de períodos anteriores (cf. paradigma de la arquitectura - Ricardo Bofill, p. ej. o Charles Moore, *Piazza d'Italia*), b) la eliminación de la divergencia entre la cultura de masas, trivial, de diversión y la de calidad y seria (cf. el artículo programático de Fiedler publicado en 1975 en la

¹ Cf. Heinrich Plett, *Intertextualities*, en: *Intertextuality* (Berlín/N. Y., W. de Gruyter, 1991), pp. 3-29.

revista "Playboy" y la obra de Barthes)¹, y c) la culminación lógica y natural de lo moderno (cf. Hassan, Lyotard)².

El elemento parasitario (Pfister), al que acabo de aludir, expresado también en mi título, remite al intertexto y trata de dar una respuesta a la pregunta central de ¿qué nos deparan la literatura, las artes actuales o las futuras? ¿Qué queda por escribir en este fin de siglo y de milenio? La literatura reescribe, rearregla, "recicla" (Botho Strauss) el material ya existente mediante alusiones, paráfrasis, la adaptación, la imitación, la falsificación, la parodia, el travestí, el collage, el pastiche, la versión condensada (Digest), el pseudoresumen o la pseudoamplificación, el suplemento.

Hasta aquí la exposición de lo postmoderno en términos de la intertextualidad o viceversa, que ha quedado somera voluntariamente para que no nos perdamos en el debate teórico interminable, desenfrenado (el trasatlántico, estadounidense-francés, para comenzar) de los dos conceptos en boga. Evitemos un patinazo postmoderno.

Las referencias, en la literatura, a otras obras de arte anteriores muy variadas son cada vez más numerosas y pueden desembocar en un verdadero mar de alusiones. Cada texto un intertexto³. La red de conexiones establecida consciente o inconscientemente por la autora con otros textos constituye la semiosis total del intertexto, cuya captación es un objetivo ideal apenas realizable en la práctica. Menos aún, si se franquea la frontera de la literatura para incurrir en otros terrenos artísticos. La riqueza de correspondencias no debería dar pie al argumento pesimista de la decadencia cultural

1 Según Donald Barthelme, *The Art of Fiction*, en: "Paris Review" 80, pp. 180-210, se fomenta la yuxtaposición de Donald Duck y Dante, la publicidad televisiva y Corneille, "fast food" y "haute cuisine".

2 Este último suele desempeñar el papel del *advocatus diaboli* y comparte, en el debate de la intertextualidad postmoderna, el reproche del eclecticismo que da pie a la fórmula "anything goes" (cf. Manfred Pfister, *How Postmodern is Intertextuality?*, en: H. Plett, *op. cit.*, pp. 207-224).

3 Con ello la obra de arte pierde en autonomía.

general (citada a menudo por los adversarios de la intertextualidad postmoderna), sino apoyar el credo (expresado ya en 1917 por el germanista Oskar Walzel) de la "iluminación mutua de las artes" (ligado, por lo demás, al concepto del "Gesamtkunstwerk" de Wagner)¹. Apoyamos, pues, la compenetración de distintos estilos, géneros, formas de tantas orientaciones artísticas, con cuya mera enumeración espero no marearles ahora:

la *música* (clásica, clásica moderna, el rock, el pop, el jazz, la copla/Chanson, el folklore, ópera, etc.)

el *baile* (ballet clásico y moderno, folklore, baile de salón, de discoteca)

la *pintura* (de todas las épocas, las técnicas y los materiales)

la *escultura* (de todas las épocas, las técnicas y los materiales)

las *artes gráficas* (expresadas por medio de la impresión, p. ej., el grabado, la fotografía, las tiras cómicas (éstas últimas un género híbrido mezclado con el literario)

el *cine* (español, hollywoodiense y extranjero, actrices, actores, directores, televisión, vídeo...)

la *arquitectura*

la *literatura* (española de todos los géneros y épocas, británica, francesa, alemana, italiana, rusa, norteamericana, latinoamericana, la clásica de la Antigüedad grecolatina con sus mitos, la Biblia, cuentos de hadas, literatura trivial, p. ej., novelas rosas...)

el *arte culinario*

¹ Aquí cabe deslindar los terrenos de la investigación intertextual y la comparatística o literatura comparada, aunque esta última (por iniciativa norteamericana) vaya acercándose cada vez más a la primera. Tradicionalmente se ha ocupado de los puntos de contacto entre las artes/literaturas nacionales [...]

Y podría seguir con la moda, el diseño, el teatro bailado... Pero no nos extraviemos fomentando el cruce de las artes y el pluralismo de estilos. Es una empresa que queda reservada para el proyecto de un libro. En el margen de esta conferencia, nos interesará considerar los tipos de referencias, en autoras españolas, a unas pocas de las ramas arriba inventariadas, en particular, la literaria. Además de los distintos discursos reproducidos de varias maneras ya mencionadas (parodia, pastiche, paráfrasis, etc.) como manifestaciones intertextuales, nos fijaremos en la más sencilla, la más frecuente y literal: la cita de un texto directa, explícita (a veces parcial, gradualmente transformada, disfrazada, variada), entrecomillada, subrayada o no, por un lado, y la cita onomástica, nombres de figuras, de autores/autoras, de géneros, por el otro.

El conjunto de todas estas remisiones pueden ayudar a captar mejor el espíritu del momento, el ambiente, la ubicación culturales de la novela en cuestión, según el lema: Dime a quién citas y te diré quién eres.

Para comenzar, se puede aplicar el criterio cuantitativo, es decir, averiguar el grado intertextual que varía de una obra a otra: en un extremo de la escala, podríamos situar la última novela de Rosa Montero, *Bella y oscura*, que se las arregla prácticamente sin referencias, y en el otro, Ana Rossetti, *Plumas de España*, p. ej., cuyas páginas se hallan repletas de huellas culturales ajenas, prestadas para crear una atmósfera estética excéntrica, heterogénea, kitsch (postmoderna). Por supuesto que en este contexto cuantitativo cabe preguntar por la cuota de referencias a obras de artistas *femeninas*. Ya sabemos que prevalecen las lectoras sobre los lectores en la recepción de autoras¹. Y puesto que la mayoría de nuestras novelistas acostumbran ser activas en la posición receptiva tanto como en la productiva, se perfila ya una respuesta. Esta circunstancia biográfica se debe a la profesión o talento dobles o múltiples de las narradoras estudiadas, que además del oficio literario ejercen el de profesoras de letras (Fanny Rubio, Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité), el de periodistas,

¹ Cf. Carme Riera, *Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?* en: "Quimera" 18 (1982), p. 11.

ensayistas, críticas literarias (Rosa Montero, Fanny Rubio, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité, Lourdes Ortiz, Blanca Alvarez, etc.), traductoras (Adelaida García Morales, Martín Gaité), y de trabajos editoriales (Almudena Grandes y Esther Tusquets). La alta dosis de intertextualidad debida a este hecho extraliterario, además, suele correr paralela con la hibridación de los géneros artístico-críticos, poético-científicos y con una fuerte metatextualidad de las novelas, (cf. el artículo de Marco Kunz).

Con estas afirmaciones y las siguientes nos movemos en un terreno no exclusivamente femenino, desde luego.

La autora puede referirse a un texto auténtico o a uno inventado por ella.

La relación entre el texto A y el de segundo grado B puede ser sincrónica o diacrónica.

Se puede fijar el intertexto tanto en el lado productivo como en el receptivo, o sea que puede haber o no una intención por parte de la autora; con tal que la lectora o el lector lo constaten, es suficiente prueba de existencia. He aquí un ejemplo: no importa que Carmen Martín Gaité, en el momento de titular su última novela, no haya pensado en la *greguería* de Ramón Gómez de la Serna que dice: "Mujer, nubosidad variable."¹

Según el grado de ocultamiento o de notoriedad del uso de la fuente (o hipotexto en la terminología de Genette²) en la referencia (en el hipertexto), se puede dejar traslucir un elemento lúdico en el procedimiento intertextual (transtextual, según Genette); la autora puede concebirlo, o el lector/la lectora pueden tomarlo como una especie de cifrado, de adivinanza, una prueba, un test (de cultura general), también como un juego para despistar a los lectores.

¹ Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. por Rodolfo Cardona (Madrid, Cátedra, 1979), p. 244. Cf. Guillermo Altares, *Entrevista. Carmen Martín Gaité*, en: "El Urogallo" 76/77, sept.-oct. de 1992, p. 20.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Éditions du Seuil, 1982).

Les podría hacer, ahora mismo, 100 preguntas en una especie de concurso:

- 1) ¿A quién se refiere Ana Rossetti al escribir: «[...] - qué cuervo no dejaría caer el queso ante un público tan fiel - [...]» (p. 132, *Plumas*),
- 2) y Fanny Rubio con el director de un colegio que se ve pintado en la pizarra por un escolar de nueve años «como un hombre pegado a su bigote» (p. 63, *La sal del chocolate*)¹?

Las dos primeras han sido fáciles, con la tercera vamos a subir el grado de dificultad:

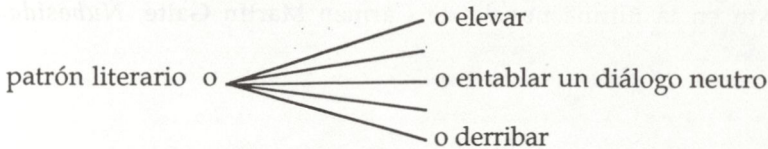
- 3) ¿Qué les dice el título del segundo libro publicado de Adelaida García Morales, *El silencio de las sirenas*? [texto breve de Kafka lleva el mismo título]
- 4) Para seguir con un ejemplo del ámbito de la pintura: Almudena Grandes describe minuciosamente a una preciosa Magdalena situada a la izquierda de un cuadro que representa la escena bíblica del *Descendimiento* de Cristo. Nos informa sobre el museo, donde se encuentra, cerca de la entrada del Prado. [Rogier van der Weyden, el pintor flamenco del siglo XV]. (*Te llamaré Viernes*, pp. 83-84)

Podríamos seguir así fácilmente hasta 100. A veces las mismas autoras suelen dar la solución completa o parcial del "enigma" en el mismo libro, unas páginas más adelante. Así Esther Tusquets, *Para no volver* (pp. 20, 59 y 93): Su protagonista, que se está analizando, va a cuatro citas semanales a la consulta de su psiquiatra, siempre a la misma hora, «las cinco en punto de la tarde». A más tardar,

¹ Amparo Amorós secunda a Fanny Rubio con una versión más completa, una burla más atrevida en el mismo tipo de parodia del soneto de Quevedo: «Érase un hombre a un pito atornillado, / érase un mascarón superlativo, [...]». (Amparo Amorós, *Quevediana*, citado en: Christine Bierbach/Andrea Rössler (eds.), *Nicht Muse, nicht Heldin* (Berlín, edition tranvía, 1992), p. 214.

cuando vuelve a insistir la yo-narradora en esa hora, podemos estar seguros de que se trata de una parodia de los famosos versos de Lorca. Tusquets nos da la solución definitiva, aunque sin citar ni a Lorca ni el título de la elegía *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*. «[...] al acercarse las cinco de la tarde del lunes, las terribles cinco de la tarde, las cinco en todos los relojes (o por lo menos en casi todos los relojes del viejo continente [...])» (p. 93). La asociación de la ida regular al psiquiatra con la muerte de un torero añade la ironía profunda al juego intertextual. Diván del psiquiatra y plaza de toros como "lugares del crimen"...

Puede haber matices entre la ironía, la caricatura hasta el respeto hacia la fuente/el hipotexto. Aquí me parece que hemos tocado un criterio central de la tipología de las referencias, en las que las autoras pueden expresar toda una escala de actitudes, que va desde la medida irrespetuosa de bajar de su tribuna a la autoridad ya instalada en el Olimpo del arte, hasta la elevación incondicional, desde la rebelión hasta el homenaje, con todos los matices entre estos dos extremos. El entablar un diálogo más o menos distanciado correspondería al centro neutral de esta gama.



En todo caso hace falta cierta predisposición de ambas partes para abrirse a influencias¹, para no temerlas en el sentido en que lo

¹ Harold Bloom, *The anxiety of influence: A theory of poetry* (London/Oxford/New York, Oxford UP, 1973) y Sandra Gilbert/Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (New Haven/London, Yale UP, 1979) son los dos estudios más citados que discuten, de una manera freudiana y polémica, una posible determinación creativa según los sexos. Mientras que Bloom teoretiza sobre los autores masculinos, quienes buscan la mayor originalidad e independencia de textos anteriores a los suyos, Gilbert y Gubar afirman que las escritoras, en el intento de arraigarse en la escena de las letras, aspiran a legitimar sus textos precisamente incluyendo la ascendencia literaria

ha expresado Octavio Paz: la literatura empieza ahí donde uno se pregunta: «¿quién habla en mí, cuando hablo?»¹.

En el planteamiento del corpus del trabajo sólo nos falta mencionar las novelas consultadas. Nos hemos limitado a la narrativa escrita en lengua castellana (excluyendo así, por ejemplo, todas las publicaciones catalanas). De cada autora hemos leído una o dos de las obras más recientes.

Debido a la selección forzosamente arbitraria de textos - no se pueden leer todas las novelas de mujeres que se escriben actualmente en España, que son muchas más - nuestros resultados no tienen un valor tajante, sino que aspiran a mostrar ciertas *tendencias* intertextuales.

Vayamos al grano.

La obra *literaria* citada con más frecuencia, al lado de la *Biblia*, del *Quijote*, y curiosamente de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, es una novela escrita por una autora, Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*.

Topamos con nada menos que diez pasajes que se refieren a este texto en la última novela de Carmen Martín Gaité, *Nubosidad*

establecida. (Cf. Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana* (Madrid, Espasa Calpe, 1992), p. 30). De estas opiniones resultaría un mayor grado de intertextualidad en la escritura femenina, que no se puede divisar en absoluto.

¹ Citado en Ingeborg Hoesterey, *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur, und Kunst in der Moderne/Postmoderne* (Frankfurt a. M., Athenäum, 1988), p. 166.

variable, secundada por dos en Soledad Puértolas, *Queda la noche*¹ y dos en María Teresa Lezcano, *El último sueño*².

Wuthering Heights es uno de los pocos clásicos de la novelística anglosajona escrita por mujeres, al lado de las mucho menos evocadas de Jane Austen, Charlotte Brontë o Virginia Woolf, p. ej. A propósito, me sorprendió el no haber encontrado más homenajes a sus compatriotas por parte de las españolas que escriben hoy. Con la excepción del ensayo *Desde la ventana* (arriba citado) de Carmen Martín Gaité, las narradoras pasan por alto prácticamente a todas ellas: Santa Teresa, María de Zayas y Sotomayor, Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán.

¿Por qué esta acumulación en *Cumbres borrascosas*? Veamos de cerca la clase de referencias, con las que honran las autoras españolas a Emily Brontë y su mundo de pasiones en su principal novela.

La joven escritora madrileña María Teresa Lezcano, en su primera novela publicada este año, *El último sueño*, utiliza el famoso modelo de la novelística femenina, una vez, sin nombrar a la Brontë explícitamente e incluyendo en su texto el título, de contrabando, por así decirlo, no citándolo directamente, como apoyo de una descripción meteorológica que compara un viento misterioso que ronda una tumba con el «aire helado de las cumbres borrascosas de Haworth» (p. 111).

1 Ambas han dedicado su trabajo crítico reciente a *Wuthering Heights*. Acaba de salir (en septiembre) la traducción al español hecha por la misma Carmen Martín Gaité (Barcelona, Ediciones B, 1993). Soledad Puértolas incluyó bajo el apartado *Afinidades* un breve ensayo titulado *Cumbres borrascosas* en su colección de textos críticos *La vida oculta* (Barcelona, anagrama, 1993), pp. 168-171.

2 Podemos incluir en este grupo de literatas españolas aficionadas a *Cumbres borrascosas* a una famosa precursora, Carmen Laforet con su novela *Nada* (1954). Según me afirmó Doña Carmen Martín Gaité, ya en las reseñas de la época, los críticos habían establecido intertextualidad, por ejemplo, por el ambiente opresivo que emana de ambas novelas (cf. también C. Martín Gaité, *La chica rara*, en: *Desde la ventana* (Madrid, Espasa-Calpe, 1992), pp. 101-122).

El segundo pasaje es mucho más extenso, todo un subcapítulo dedicado a la Brontë, con la que se identifica, por vía onírica, una de las figuras de esta extraña saga familiar, Safira Valdelomar de Trescastro. Emily ficcionalizada, alias Safira, explica a su hermano Branwell (las relaciones fraternales que llegan al incesto son centrales en la novela de Lezcano) la motivación para escribir *Wuthering Heights*: aspira a crear una vida intensa por tan corta, a sacar a luz secretos vitales ocultos, y a apaciguar quimeras: Escribo «para combatir mi falta de tiempo» (pp. 59-62).

Soledad Puértolas le erige un verdadero monumento a la novelista británica. Una señora mayor de la clase alta pide a un adolescente, al que acogerá en su casa, que le lea el comienzo de su novela favorita ("estupenda", ninguna "comparable a ésta"), heredada de su madre, en vida muy dada a la lectura también. Puértolas cita íntegro el largo extracto entrecomillado (15 ll.), y una página más adelante, la yo-protagonista intenta identificar su situación actual y las personas que la rodean con las descritas por Emily Brontë en el pasaje inicial de *Cumbres borrascosas*. El ambiente novelístico general, que parece haberse grabado en la memoria de nuestras dos escritoras españolas, también ayuda a Puértolas a prolongar el "aire enrarecido" (p. 138) en la disposición de los personajes de su novela.

La primera impresión, eufórica, no la logra mantener la señora mayor hasta el final de la lectura en voz alta. Queda decepcionada por la extensión excesiva de la obra. «Aunque el final no me gusta tanto. Dura demasiado» (p. 165).

Cumbres borrascosas constituye una especie de hilo conductor que atraviesa, con una regularidad asombrosa toda *Nubosidad variable* de Martín Gaité, con la primera mención en la p. 17 y la última en la 326.

Se introduce explícitamente y en letra cursiva con ocasión de una conversación matutina de una de las dos protagonistas, Sofía Montalvo, con su marido. El libro que había "consolidado el insomnio" de la mujer, recibe un empujón del pie del esposo, quien le critica la lectura de la novela y los efectos de "enquistamiento" en la esposa. A ella le interesa poco la opinión de su pareja, en cambio

disfruta del libro como fuente de solidaridad con su amiga de antaño, Mariana León. Ésta paralelamente, en una carta¹, se acuerda de una promesa hecha en la adolescencia tras la lectura compartida de *Cumbres borrascosas*, de ir a visitar juntas la tumba de Emily Brontë y ver el paisaje descrito en la novela. Quiere releer la obra en el presente y está convencida de que su amiga se la sabe de memoria y puede aprovecharla de musa, a la Brontë, para alentar su propio talento de escritora. Germen de inspiración y de solidaridad femenina, omnipresencia («siempre tiene que volver a salir Emily Brontë» (p. 100)), refuerzo de descripciones de figuras, o interfiguralidad (la comparación del esposo de la cuñada: una versión light de Heathcliff (p. 279), de ambientes (p. ej. un "ambiente opresivo" que emana de la novela (p. 215)), y de situaciones (p. ej. la asimetría de un triángulo de amantes - Catherine / Heathcliff / Linton equivalen a Sofía / Guillermo/ Mariana - que no puede llevar a un final feliz), vaticinador del reencuentro casual, después de muchos años, entre las dos amigas (quienes habían releído la novela la víspera: «habíamos estado juntas en los pantanos de Gimmerton» (p. 182)), catalizador del segundo reencuentro definitivo y de consolidación de la amistad entre las dos protagonistas y de ruptura del matrimonio de Sofía. Este modelo de la moderna novela de mujeres atiende a todas estas funciones y a más (rebelión contra la reclusión, contra abismos y sueños turbados).

No es habitual entre las escritoras actuales el tributar tanto respeto a un clásico. Puede ocurrir todo lo contrario. Una novela en este sentido opuesta a la de Martín Gaité, que saquea la literatura universal con desacato y le quita algo de su solemnidad, bajándola de su pedestal, salió de la pluma de la poetisa y sólo desde hace cinco años también novelista, Ana Rossetti, *Plumas de España*. En este libro se habla del héroe trágico shakespeariano Othello como de un "negrazo tan buenísimo" (p. 18). Rossetti, con una buena porción de descarado sentido del humor, practica el punto b) de nuestra definición de lo postmoderno, aboliendo la distancia entre

¹ Este medio de expresión de Mariana es junto con el diario el género tradicionalmente más cultivado por las mujeres que escriben.

la cultura seria y la trivial, de masas. Suele meter a los representantes de los dos bandos en el mismo saco sin inmutarse.

En un pasaje de la obra¹, la yo-narradora, escritora, trata de iniciar a un amigo dado a lo folletinesco en la literatura consagrada. Escoge cuatro novelas maestras, que llevan en el título el nombre de la protagonista, adaptando los asuntos al gusto de su oyente. Termina la lección hispanizando socarronamente el topónimo de un serial televisivo americano, *Falcon Crest*, con la correspondiente región de vinos y bodegueros en España, el Puerto de Santa María de Cádiz.

Las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique las evoca Rossetti de un golpe con el rock americano de Tina Turner (p. 172); la figura de tebeo del Capitán Trueno con el libro de poemas de Miguel Hernández, *El rayo que no cesa* (1936)²; el fantasma de Hamlet con una figurita (de felpa) de la publicidad de un suavizante para la ropa, el osito de Mimosín³; y para no alargar la lista, por fin un guiso sabroso, el lomo en manteca con la magdalena de Proust (p. 210). Habrán adivinado Vds. ya el punto de contacto entre el elemento puramente culinario y el literario. Se trata de la madre que con guisos sabrosos espera grabarse en la memoria de sus hijos, que la recuerden y asocien siempre con aquel olor: «En el momento en que un joven pone los pies más allá de los umbrales del hogar,

1 «Ella le había puesto en antecedentes sobre *Jane Eyre*, *Madame Bovary*, *Rebeca* o *Ana Karenina*, sólo que diciendo que se trataba de Marilyn, Norma, Lynda o Françoise, modificando el fin y dándole algunos toques de actualidad. Ella misma se introdujo en los relatos como la protagonista de *Flash Dance*, pero se rodeó de una familia idéntica a la de *Falcon Crest*, aunque en el Puerto de Santa María.»(p. 218)

2 «Dime, tú qué prefieres para ti: ¿el Capitán Trueno o el Rayo que no cesa?» (p. 134). Se nota en la cita íntegra que respecto a Hernández hay una pizca de adivinanza en la referencia.

3 Precede a la cita su correspondencia metatextual: «Y me echó en cara el estar todo el día con el Vim con Clorex, en lugar de estar escribiendo las más brillantes páginas de la literatura universal para las revistas de España. Que no le atacase los nervios y que le contestase a un test: que si por ejemplo se me apareciese una sábana por los ventanales del castillo de Elsinor, que quién creería que era, el fantasma de Hamlet o el osito de Mimosín [...]» (p. 39). Ahí está la adivinanza de nuevo.

empieza la madre a abrumarlo con platos caseros, con la esperanza inconfesable de que el lomo en manteca actúe en él como la magdalena de Proust» (p. 210).

Para terminar la serie de ejemplos de referencias a textos literarios, en este caso un verdadero conglomerado de referencias, quisiera mencionar las alusiones (a) y las imitaciones de otro clásico de la literatura universal, que las autoras españolas parecen haber leído¹ en su juventud: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. Las dos amigas adolescentes del *Cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité utilizan este modelo de la "literatura de evasión" (p. 183) para fundar el común refugio secreto, para inventar su isla propia en las nubes (llamada por ellas Bergai). Una de las dos no comparte, sin embargo, la fascinación sin límites por la obra de Defoe. A la yonarradora del "cuarto de atrás" no le parecía exenta de aburrimiento la lectura, sobre todo las 20 primeras páginas (pp. 189 y 194). Una de las dos amigas de *Nubosidad variable*, Sofía, en un día viernes lleno de soledad y tristeza, se identifica con Robinsón en espera de un momento de compañía alegre que le depararía Viernes. Juega con los nombres: «Bueno, [...] hoy tengo un viernes robinsón. Pero tampoco conseguí reírme». (p. 84).

Además de este enfrentamiento con la obra original en sí por parte de las protagonistas de Martín Gaité, he topado con dos novelas actuales de escritoras (ambas publicadas en Tusquets) que se inscriben enteras en el género de las "robinsoniadas". Aprovechan el *Robinson Crusoe* como andamiaje de sus creaciones: Cristina Fernández Cubas con *El año de Gracia* (1985) y Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes* (1991).

El año de Gracia es una "anacrónica aventura robinsoniana en la segunda mitad del siglo XX" (pp. 72-73), lejos de ser la única imitación o trasposición del asunto del naufragio solitario en la isla, que en el caso concreto es una de las Hébridas, silenciada por las autoridades de tierra firme escocesa y deshabitada por estar completamente contaminada. El único habitante de la isla, también

¹ Además es posible que la hayan visto. Da la casualidad que Luis Buñuel, casi al mismo tiempo, adaptó al cine tanto *Wuthering Heights* con el título *Abismos de pasión* (1953) como *Robinson Crusoe* (1952).

él contaminado por supuesto, llamado Grock, un pastor, salvaje, servirá de Viernes al naufragado yo-narrador, que, a su vez, lleva el nombre del autor de la novela patrón, Daniel. Fernández Cubas establece un tupido tejido intertextual con un sinfín de reminiscencias del original (paulatina adquisición de una lengua común, difusión de la fe cristiana a través de la Biblia, trueque de papeles de dominación entre Viernes y Robinsón, etc.).

Ya delata el título de la novela de Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes*, su deuda con el género robinsoniano, aunque se aleja más del original, en tanto que la isla corresponde a Madrid¹, y es la amante femenina la que desempeña el papel de Viernes del Robinsón urbano. Ella recibe este nombre por el don extraordinario de contar cuentos de todo tipo, cual Sherezade. El final de la historia de amor no será feliz, tal vez por falta de una isla en la que la pareja pudiera radicarse².

Hasta aquí el plato principal de bocados de intertexto *literario* compuesto del vasto y abigarrado material crudo, mondado a la fuerza.

Las pocas muestras de referencias a las demás artes tendrán la mera función de apoyar o puntualizar las anteriores observaciones.

El séptimo arte es, después de la literatura, el más comentado por las novelistas estudiadas.

Llama la atención que la sabiduría sobre muy diversos aspectos cinematográficos sea patrimonio general de todas, aunque sólo pocas se hayan dedicado profesionalmente a la materia: Adelaida García Morales se especializó en guión y es actriz, Carmen Martín Gaité escribió guiones.

1 Es el caso de Saint-John Perse, *Images à Crusoe* (1909) que presenta a un Robinsón metropolitano en una buhardilla más aislada que una isla.

2 «[...] a lo mejor, simplemente, nos faltó la isla, una isla pequeña que se pudiera recorrer dando un paseo, un trozo de luz donde yo quizás habría podido llamarme Viernes...» (p. 353).

Esta tendencia cinéfila se advierte en el uso de tecnicismos, la "imagen congelada" (del inglés "freeze frame") (*Nubosidad variable*, p. 245) o de los más corrientes "toma", "secuencia", "planning", "extras", "claqueta" o "cámara lenta" (Rossetti, *Plumas*, y Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, p. 31) o el galicismo "ralentizado" (*Bella y oscura*, p. 167). En Rossetti hay una larga descripción del rodaje de una película, parecida a la que conocemos del metacine de *La nuit américaine* de Truffaut o de *¡Atame!* (y *Mujeres al borde...*) de Almodóvar, en las que se evoca el ambiente durante la filmación; ahí nos enteramos, por ejemplo, del truco de enfriar artificialmente la cavidad bucal a una actriz, al poner hielo en su boca, cuando la temperatura exterior es demasiado baja "para que no echase vaho al hablar" (*Plumas*, p. 158)¹. También se da el caso de que una autora describa el panorama general de una nación de fuerte tradición cinematográfica. Soledad Puértolas parece estar enterada de la situación india, las circunstancias de producción. «El cine era la primera industria de la India». (*Queda la noche*, p. 35).

La hegemonía hollywoodiense (cf. "la leona de la Metro" y "la bengala de la Columbia Films" (*Plumas*, pp. 170 y 187)) en el cine se refleja en las referencias a esta rama audiovisual del arte. Las autoras se fijan poquísimas en la producción nacional (excepto alguna que otra mención al cine de Buñuel); se concentran más bien en las creaciones extranjeras del resto de Europa (italianas) y sobre todo en las norteamericanas. Desde los clásicos *Mogambo*, *Mary Poppins*, *Casablanca*, *Ninotska*, *Rebeca*, *Lo que el viento se llevó* hasta *Indiana Jones* y *Nueve semanas y media* marcan su presencia en las novelas. Carmen Martín Gaité utiliza a los *Marx Brothers* jocosamente en un símil que describe una habitación demasiado chiquita, aquí la cocina, para acoger a mucha gente. Sirve de referente la secuencia memorable de *A night at the opera* (1935) protagonizada por los hermanos cómicos, en la que se llena hasta rebosar el camarote, que parece como imantado, de Groucho en un crucero: «[...] porque si siguen entrando personajes accesorios, esta cocina va a convertirse en el camarote de los hermanos Marx».

¹ Así sucedió efectivamente durante el rodaje de la película *Hair* en Hyde Park.

(*Nubosidad variable*, p. 379). Con la graciosa asociación de este símil la autora se ahorra una descripción detallada de una cocina repleta de personas, como se la imagina la yo-narradora Sofía; facilita todo un mundo visual, una imagen dada, pero a riesgo de que el lector o la lectora no puedan disfrutar de la comparación por no haber visto la película. Considero un punto central de la intertextualidad la notoriedad de la fuente.

La presencia del cine en las novelas de autoras españolas actuales se debe, sobre todo, a la acumulación de pequeños homenajes a los mitos en carne y hueso, más actrices que actores, estrellas, semidiosas. Son inflacionistas las referencias a todos los ídolos de pantalla habidos y por haber, actrices y figuras por ellas representadas. Esta "doble identidad" real-ficticia de las heroínas aumenta el aparato: Ninotska y Greta Garbo (*Cuarto de atrás*, p. 66; *Nubosidad*, p. 315); y Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (Rossetti, p. 166) y Vivien Leigh (*Grandes*, p. 100); Veronika Lake y la "bruja" Jennifer en *Me casé con una bruja* (*Cuarto de atrás*, p. 66).

Las principales suministradoras de ejemplos hasta aquí han sido nuestra invitada de honor, Carmen Martín Gaité, la fuertemente intertextual Ana Rossetti, que se siente a sus anchas en todas las artes, y además, en menor grado, Soledad Puértolas, Fernández Cubas, Lezcano, Tusquets, García Morales, *Grandes*, Mercedes Soriano y Montero.

A partir de las referencias a las restantes artes, trataremos de formar grupos de la segunda serie de autoras, buscando denominadores comunes¹.

Los dos ámbitos, el de la música y el del baile, se corresponden naturalmente, como veremos ahora, en el trato que les dan las autoras.

¹ Agrupar y ordenar, armonizar es una de las prácticas primordiales de cualquier investigación que, en principio, se opone a la "incomensurabilidad" propagada por los postmodernos.

Son nuestras especialistas en coplas, boleros y sones de la postguerra española, llenos de sensiblería y tópicos amorosos¹ Rossetti y Martín Gaité, también en cantantes posteriores como Massiel y Marisol (*Plumas*, pp. 21 y 36), en los "chansonniers" franceses (Moustaki, Brassens, Piaf), en los fados portugueses de Amalia Rodrigues y en el tango argentino. Y ambas dominan la escena musical popular de los distintos estilos del rock/pop (Beatles, Stones, Nina Hagen, Madonna, Michael Jackson, Moody Blues, Pink Floyd...), al igual que participan en el lado "serio" de la música clásica. Rossetti, sin idolatrar para nada esta orientación. Utiliza el *Bolero* de Ravel como símil para describir en términos musicales la pesadez. «[...] es una tía pesada, más pesada que el *Bolero* de Ravel». (p. 98). Tampoco en *Te llamaré Viernes* de Almudena Grandes se tiene en alta estima esta pieza de la música clásica moderna (1928). En la costumbre postmoderna de amalgamar lo popular y lo serio, se describe el fondo musical de un strip-tease: «[...] la extravagante mezcla del bolero de Ravel con ritmo funky». (p. 313).

Ya que acabamos de emparejar por un momento a Rossetti y Grandes, cabe recordar otro intento común de romper con las tradiciones literarias al haber publicado ambas, mujeres, sus respectivas novelas eróticas, ganadoras del premio "La sonrisa vertical" (otorgado por Tusquets Editores): *Las edades de Lulú* (1989) y *Alevosías* (1991).

La recepción del jazz, género originalmente afroamericano, es de por sí de minorías; análogamente halla poco eco en las novelistas. Las escasas referencias se deben al cuarteto Lezcano/ Grandes/ Puértolas/ Tusquets.

Las dos últimas se unen a Rossetti en las evocaciones mucho más frecuentes del arte musical (también algo elitista) de la ópera.

La música clásica en general recibe atención de prácticamente todas las autoras, siendo las más expertas García Morales, Tusquets, Lezcano y Puértolas, quienes se limitan casi

1 Cf. *Usos amorosos de la postguerra*

exclusivamente al sector de la música de cultura "alta, seria" creada por compositores masculinos. Esta restricción no es necesariamente sintomática de la expresión artística propia.¹

El grupo de las escritoras que excluyen de sus textos la estética musical popular y actual tienen poco que ver con la pintura o la escultura modernas, rememoran más bien el arte de los siglos pasados. La original novela de María Teresa Lezcano presenta huellas de una cultura historicista o de "neo-antigüedades". Tan sólo el elemento paratextual de la reproducción de un detalle de *El sueño del caballero* de Antonio Pereda en la sobrecubierta del libro señalan esta dirección. Sus protagonistas forman parte de una familia noble, rica y en extremo aislada. Todos llevan nombres bíblicos y les es dada la facultad de mirar hacia atrás. El artista más moderno, al que en uno de los 15 sueños de Safira se dedican cinco páginas, es el pintor Amedeo Modigliani (†1920). Sólo hacia el final de la novela, cuando el único retoño de la estirpe, la bella Astarté, se distancia de la casa y se enamora de un hombre de fuera, se abre el discurso hacia testigos del arte del siglo XX, aunque sólo moderadamente de la primera mitad y nunca de un ámbito popular. Le toca a Matisse o al jazz tradicional de Duke Ellington, Cab Callaway y Billie Holliday.

Los protagonistas amantes de *Te llamaré Viernes* de Grandes hacen una excursión detenida al Museo del Prado, con ocasión de la que se da un entusiasmo iconográfico, una unión de los géneros pictórico y literario (literalización del arte), pero de obras clásicas nada más. Me sorprendió el pobre reflejo de la pintura del siglo XX más allá de Dalí y Picasso. La afinidad entre Rossetti y Martín Gaité en sus referencias al arte se corrobora por la coincidencia de que ambas citen el mismo cuadro de Dalí: *Persistencia de la*

¹ La expresión temática: el hecho de que sus protagonistas prefieran ir a escuchar una ópera en vez de un concierto de rock no es señal de una actitud anticuada o conservadora; y la expresión literaria: el estilo de Esther Tusquets, por ejemplo - que obedece al fluir de la conciencia, por lo que no se ordena en frases claras y cortas, ni hay una puntuación que interrumpa esta corriente más o menos automática - no es de tiempos pasados ni lo es su temática literaria femenina. Ella es, junto con Rossetti la única que se dedica al ballet clásico, en su cuento *Giselle* (en: *Siete miradas en un mismo paisaje*, 1981).

memoria (1931), la naturaleza muerta de los relojes derritiéndose. Rossetti, en su hábito irrespetuoso y humorístico, utiliza la mera alusión al cuadro (en plan de adivinanza¿?) como imagen sugestiva de una comparación con las piernas flojas: «y las rodillas como los relojes de Dalí» (p. 106). Carmen Martín Gaité opta, como en los ejemplos literarios arriba citados, por un enfrentamiento a fondo con la obra de arte. Empieza por darnos una descripción detallada del cuadro, luego lo identifica con exactitud, y, además, trata de interpretar primero lo pintado, pensando por ejemplo en la inutilidad de medir el tiempo, y, después, en el título con el tema de la memoria. Y describe, por encima, su consiguiente sueño con los relojes (pp. 357-59). Unas páginas más adelante, nos presenta Sofía, la protagonista, una "meta-intertextualidad" (o intertextualidad de segunda mano o cita citada) del cuadro: la hija quiere publicar sus escritos bajo el mismo título *Persistencia de la memoria*, à la postmoderna, además con una reproducción del cuadro de Dalí en la portada (p. 385).

Ambas literatas, Martín Gaité y Rossetti dominan también el ámbito/ territorio de la cocina, escriben sobre el arte culinario (de dominio femenino tradicionalmente) con una voluptuosidad que hace recordar el bestseller mexicano de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*. Aquí merece una mención especial la novela de Fanny Rubio que utiliza un extracto de una receta manchega como título de su novela: *La sal del chocolate*. La mezcla agridulce se refleja claramente en el discurso y en las referencias a las artes del libro.

Otro terreno tradicional de las mujeres madres, el de los cuentos de hadas, lo comparten todas las escritoras o por recuerdos de la propia infancia o por los correspondientes conocimientos, adquiridos para la educación. La Viernes-Sherezade de Almudena Grandes es la que más material aporta al respecto. Salen prácticamente todas las heroínas clásicas de los cuentos: Caperucita Roja, la Bella Durmiente, la Cenicienta, la princesa del guisante, los cuentos de brujas, Blancanieves. Suele resonar el distanciamiento crítico respecto a los comentarios inveterados sobre estas doncellas, igual que, en el caso de las numerosas reinterpretaciones por parte de las escritoras, de figuras femeninas

de la mitología de la Antigüedad grecolatina (Sirenas, Casandra, Medusa, etc.).

El género de literatura oral de los cuentos de hadas halla una prolongación en el siglo XX en los cómics. Es de nuevo nuestra pareja de escritoras, las que más se han inscrito en la corriente postmoderna, quienes contribuyen con la mayoría del material, que va del Pato Donald (*Nubosidad*, pp. 369-70) a la pantera rosa (*Plumas*, p. 219). Las figuras de la mitología popular infantil las comparten todas entre sí; en cambio, cuando se trata de los personajes de las sagas clásicas grecolatinas, muestra mayor interés el grupo de Tusquets, Lezcano, Grandes, García Morales y Puértolas.

Para no caer en la trampa de una especie de "zapping", o sea, para no abrumarles y para no estropearles el placer del intertexto (Barthes intertextualizado), no quisiera seguir tejiendo más enlaces entre las ramificaciones del arte en escritoras españolas del momento.¹

El panorama de la Magdalena de van der Weyden a la magdalena de Proust nos enseña que, en menor o mayor grado, todas las autoras se inclinan hacia el arte de la cita que fertiliza la herencia cultural. Coleccionan, combinan, dialogan, comparan², rozan, hallan analogías, tangencias, estímulos en todas partes como en una especie de autoservicio (self-service) de las artes cada vez más disponibles (también debido a los 'media'). Muchas dirigen la mirada hacia atrás en esta era finisecular; repiten, fijan, absorben, parodian el arte de las décadas pasadas, del siglo, de

¹ En el terreno literario de las referencias a Brontë y Defoe, por ejemplo, hubiera sido muy tentador detenerme en Kafka también, no sólo por la muy reciente novela de Nuria Amat, *Todos somos Kafka* (Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993). También le han tomado en consideración al novelista checo-austríaco García Morales en *El silencio de las Sirenas*, Tusquets en *Para no volver*, y Martín Gaité en *Nubosidad variable*.

² Las referencias les sirven a menudo de metáforas o símiles en función económica, es decir, que ayudan a reducir posibles descripciones más detalladas (ejs.: el camarote de los *Hermanos Marx*, el viento de *Cumbres borrascosas* o el aislamiento de *Robinson Crusoe*).

siglos pasados. La intertextualidad es un principio constructivo central en *El año de Gracia* (robinsoniano), en las últimas dos novelas de C. M. G. o en *Plumas de España* de Rossetti, por ejemplo; el cine domina en *Para no volver*, el teatro y la música rockera en *Todos mienten*, la literatura y la música clásica en *El silencio de las sirenas*, la pintura y los cuentos de hadas en *Te llamaré Viernes*, la ópera y la novela de espionaje en *Queda la noche*, todas las artes de siglos anteriores en *El último sueño*, la música popular moderna en *La sal del chocolate*, la literatura universal en *Todos somos Kafka*, etc.

Nuestras autoras, casi todas, forman parte del "establishment" académico y estas poetae doctae "se postmodernizan" (Pfister) más fácilmente. Mujeres al borde de un pozo sin fondo... En todo caso no creo que se distingan de los colegas en esta costumbre polifónica de integrar otras obras de arte en sus creaciones como una posible vía de toma de posición o de legitimación artísticas. La única diferencia de sexos, en la práctica intertextual, radica quizás en las fuentes utilizadas: las damas favorecen a las damas.

El sentido de todo ello - expresé en el título que debe haberlo, y no sólo por la razón de la rima ("no en vano"): las autoras añaden posibles interpretaciones a otras obras de arte en su aplicación individual de la fuente (hipotexto) en el propio texto. Quizás alumbren nuevos horizontes arrimándose a sus predecesores/as. Seguro que se divierten jugando con el público.

En el lado puramente receptivo, una lectura intertextual enriquece el libro porque abre la puerta a otra(s) obra(s). En un efecto secundario, la lectora/el lector pueden ampliar su cultura, llenar lagunas. La abertura se reflejará en una interpretación más versátil y multifacética. Cuanto más extrema le sale a la escritora la actitud hacia la fuente que trasluce en su referencia, tanto más inteligible para los lectores resultará la posible interpretación añadida.

Con esta nueva dimensión, a pesar de todo, ganará la artista (en) originalidad. Este concepto es una construcción cultural que depende de las ideologías sujetas a cambios según la época.

Precisamente, ha perdido terreno, en la era postmoderna, la admiración por la originalidad, por la autenticidad, por la pureza.

El acto de imitar, de copiar, de citar puede contener una fuerza insólita, de singularidad y autenticidad (a ratos, más innovativa incluso que la del original).¹ Algo de la gloria del patrón literario sobrar  para la/el que lo utilice de segunda mano.

Yvette Sánchez

Universidad de Basilea

¹ Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), y el número especial de la revista "NZZ Folio" 10 (oct. de 1993), dedicado al tema de las falsificaciones (*F lschungen*).

Marco KUNZ

La metaficción y el final de la novela

En la literatura reciente en lengua española abundan las novelas que exhiben su calidad de artefacto y hacen un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contienen su propia teoría y combinan la práctica creadora con la reflexión autocrítica. Ante la masa de ejemplos resulta obvio que los tataranietos de Cide Hamete Benengeli no quieren decidirse a colgar la pluma, y ya no se sorprende nadie al leer cómo la enésima reencarnación de Augusto Pérez se enfrenta a su autor. La metaficción, modo literario que está en los orígenes de la novela moderna (Cervantes, Sterne)¹, se ha convertido hoy en una moda tan difundida, imitada y cacareada que hay críticos y autores que reaccionan con síntomas de alergia a la mera mención de la palabra *metaficción*. En tales circunstancias, la no menos cacareada profecía de la muerte del género novelesco no tarda en celebrar su eterno retorno. Sin embargo, no es en este sentido que deseamos hablar del final de la novela. A pesar del legítimo hartazgo que pueden producir ciertos excesos de la moda, creemos que la metaficción es una de las tendencias más importantes que demuestran la vitalidad de la narrativa contemporánea: todo depende de la dosificación de los ingredientes y la habilidad del escritor. El final de la novela que nos interesa aquí es el final del texto mismo, el cierre como punto estratégico y meta de todo relato. Es significativo que el giro que tomó la novelística europea y americana en las postrimerías del siglo XIX se anunció en una crisis

¹ Sobre la metaficción en relación con el concepto de modo literario, cf. Robert C. Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* (Lexington, Univ. Press of Kentucky, 1984), sobre todo la introducción, pp. 3-17. La importancia de Cervantes y de Sterne, muy influido por el *Quijote*, para el desarrollo de la autoconsciencia novelística es harto conocida y desde la obra de Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley/ Los Angeles/ London, Univ. of California Press, 1975), no falta la referencia a estos dos autores en ningún estudio sobre la metaficción.

del desenlace¹ y provocó semejantes pronósticos aciagos para el porvenir de la novela que la metaficción de los últimos decenios. También se observa a veces que las páginas finales contienen una especie de programa estético "a posteriori" (p. ej. en el último capítulo, puramente teórico, de *Juan sin Tierra* (1975), de Juan Goytisolo), y en otros casos el elemento metaficcional aparece únicamente allí. Partiendo de la pregunta cómo terminan textos que se vuelcan sobre sí mismos y que tematizan de modo explícito el hecho de llegar al punto final, nos ocuparán en particular dos tendencias aparentemente opuestas: el escamoteo y la exhibición del final, sin excluir la posibilidad de su convergencia.

Un precursor importante de la metaficción en España es, sin duda, Ramón Gómez de la Serna que presenta en *El novelista*² (1923) una curiosa antología apócrifa de la obra del escritor ficticio Andrés Castilla: fragmentos de las novelas del protagonista alternan con los párrafos del marco biográfico y metaficcional donde se relatan episodios de la vida del novelista (p. ej. las visitas que le rinden sus personajes) y se exponen algunas de sus ideas acerca del género novelesco. Ninguna de las obras de Andrés Castilla se reproduce en su totalidad, pero de casi todas se cita el principio y, sobre todo, el final. Escribir las últimas palabras es para Andrés una liberación³, un momento supremo que suele acompañarse de algún rito privado, como adornar con arabescos la

1 Entre los numerosos estudios dedicados al cambio que sufrió el tratamiento del desenlace en la transición de la novela decimonónica a la moderna destaca el libro de Alan Friedman, *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction* (London/ Oxford/ New York, Oxford University Press, 1970).

2 Ramón Gómez de la Serna, *El novelista* (Madrid, Espasa-Calpe, 1973).

3 La redacción de la novela *Pueblo de Adobes* termina en el capítulo XXVI, titulado "Nueva Liberación", y después de poner el punto final, Andrés Castilla se siente aliviado: "¡Ah! -respiró el novelista liberado de una nueva novela" (p. 165). *El biombo* se remata con "El empujón libertador" del capítulo XLV.

palabra FIN¹, este "FIN respiratorio" (p. 223), la "breve palabra ideal" (p. 279), y fumar un bien merecido puro². No sorprende que la historia de un escritor tan obsesionado por los finales de sus textos se cierre con una apología de la novela y sus desenlaces:

"Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables.

Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón." (p. 287)

La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece. Este mundo, sin embargo, se apagará abruptamente. Igual que en todo *El novelista* no se respeta aquí la línea de demarcación entre la ficción (las obras del novelista) y la realidad (esta ficción de realidad en que vive el protagonista). De modo idéntico el sentido de *mundo* se revela ambiguo: por un lado, se trata del mundo extraliterario (o más bien del nivel narrativo que simula este mundo) que dejará de existir para el novelista cuando éste muera, por otro lado es el mundo novelesco mismo que se acaba con esta tremenda fórmula final: "el mundo que morirá de un apagón".

El texto contiene en sí mismo un antídoto contra este apagón. Perpetuar lo efímero es un truco para sobrevivir al gran apagón de la muerte individual. La repetibilidad infinita del texto en sucesivas

1 "Como siempre que escribía FIN en las cuartillas, el novelista se sentía dispuesto a convidarse a lo que fuera preciso. Puso al FIN un cierre de adorno, una contera de filigrana y se dispuso a salir a la calle" (p. 86).

2 "El novelista había llegado al final deseado, a aquella tregua en que siempre volvía de un entierro, de una despedida, de una ausencia en que sus personajes se iban a la Isla de los Personajes de Novela ya explotados. // Buscó en su caja de habanos el puro con que se premiaba las conclusiones [...]" (p. 252).

lecturas permite reanimar cuantas veces se quiera el vano mundo de la novela y dar así la ilusión de rescatar la vida del apagón definitivo¹. Ante el dilema del final ineluctable (todo relato lineal tiene que llegar a un punto terminal), pero al mismo tiempo inaceptable por su arbitrariedad (todo relato puede reanudarse y prolongarse eternamente más allá de ese punto)², la metaficción contemporánea busca estrategias para mitigar o para reforzar la sensación de corte abrupto, impuesto desde fuera, del cierre del texto. Algunos escritores ceden a la tentación del texto infinito convirtiendo el final en principio de un universo ficticio que resucita y se regenera sin fin, otros celebran el gran apagón como apocalipsis del mundo novelesco en un espectáculo de auto-consunción y disolución.

* * *

Al primer grupo, los novelistas deseosos de escribir un libro sin final, un cuento de nunca acabar, Borges le ofrece toda una serie de modelos teóricos de textos infinitos. *El Libro de arena*, compuesto

1 Este rescate no puede ser más que ilusorio, como constata Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar* [1983] (Barcelona, Destino, 1989²): "la verdad es que no sé para qué estoy escribiendo, ni para quién, ni para cuándo. Es como intentar meter el mar en casa. Porque, aun suponiendo que lograra rescatar del apagón definitivo el rastro de una tarde como la de ayer, pintarla exactamente igual a como era fuera de nosotras [...], eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar" (p. 277).

2 "Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Darle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealdad", opina Gonzalo Torrente Ballester en el prólogo a *La isla de los jacintos cortados* [1980] (Barcelona, Destino, 1984), p. 15. Para Carmen Martín Gaité, el final tampoco corresponde a una exigencia intrínseca del texto, sino viene impuesto por factores no narrativos: "Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora «de la verdad» capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra": *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 19.

de infinitas páginas infinitamente delgadas, tiene la pequeña desventaja de que "no puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última"¹. En *El jardín de senderos que se bifurcan*, atribuido al chino Ts'ui Pên, la infinitud resulta de una negación radical de seleccionar: "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas"², multiplicando "ad infinitum" las intrigas y los desenlaces. Descartados estos dos libros por imposibles, quedan tres propuestas que se prestarían a una eventual imitación.

Sería imaginable (e incluso factible), una "obra hereditaria, transmitida de padre a hijo", cuya elaboración fuera un proceso eterno "en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores"³. Este libro se presentaría siempre en un estado inacabado, pero no dejaría de tener, en cada momento de su gestación, un final provisional, una última palabra infinitamente sustituida por las próximas "últimas" palabras que se van añadiendo a lo largo de los siglos. No conocemos, desgraciadamente, ningún ejemplo de este género.

El segundo procedimiento de eternizar el texto, la autocita y "mise en abyme" del relato dentro del relato, sí está documentado, p. ej. en el *Ramayana* de Valmiki⁴ o en *Las 1001 Noches* "cuando la

1 En: Jorge Luis Borges, *El libro de arena* [1975] (Madrid/ Buenos Aires, Alianza/ Emecé, 1991⁹), p. 97.

2 En: Jorge Luis Borges, *Ficciones* [1956] (Madrid/ Buenos Aires, Alianza/ Emecé, 1986¹³), pp. 111-112.

3 *Ibidem*, p. 111.

4 "En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en la selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta..."; Jorge Luis

reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito"¹.

Cuando la autocita del principio se desplaza del centro al final del texto, la estructura de cajas chinas de *Las 1001 Noches* se transforma en el modelo del texto infinito que más éxito ha tenido en la literatura en lengua española: el Uroboros, la serpiente que se muerde la cola, o sea, el "volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente"². Borges, obsesionado por la idea de la eternidad, nos recuerda también que "Heráclito había dicho que en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto"³. Con la forma circular, el cuento de nunca acabar es un cuento de siempre empezar y tiene además la ventaja de alcanzar la eternidad con una cantidad bien delimitada de palabras. Así es posible que un libro ya clásico de la metaficción norteamericana, *Lost in the Funhouse*⁴ (1968) de John Barth, empiece con un texto interminable, pero al mismo tiempo brevísimo: "Frame-tale" consta de nada más que un letrero, impreso verticalmente en la franja marginal de la hoja, que reza: "ONCE UPON A TIME THERE" (p. 1), y continúa, a vuelta de página: "WAS A STORY THAT BEGAN" (p. 2), con las instrucciones para fabricar una cinta de Möbius: "Cut on dotted

1 *Ibidem*, p. 111. Numerosos cuentistas metaficcionales recurren a este viejo truco oriental de elegir a un personaje que dentro de la historia empieza a relatar literalmente esta misma historia. Lo utiliza también el indio británico Salman Rushdie en *Haroun and the Sea of Stories* [1990] (London, Granta/ Penguin, 1991), cuyos protagonistas son un narrador profesional de historias, Rashid Khalifa, y su hijo Haroun: en una crisis personal, Rashid pierde el don de narrar y lo recupera cuando, después de un sueño fantástico, comienza a contar (p. 206) a un público estupefacto la historia de la pérdida y la recuperación de esta facultad con las mismas palabras que lo hace Rushdie.

2 En: Jorge Luis Borges, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 111.

3 Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios* (Barcelona, Bruquera, 1986⁴), s.v. Uroboros, p. 200.

4 John Barth, *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice* (Toronto/ New York/ London, Bantam Books, 1978⁸).

line. Twist end once and fasten AB to ab, CD to cd" (p. 1). El resultado es un principio repetido sin fin de un cuento sobre otro cuento que nunca llegará a contarse: érase una vez un cuento que empezó: érase una vez un cuento que empezó: érase una vez..., etc. Sin embargo, para que el relato sea realmente infinito, no es suficiente la mera coincidencia textual de comienzo y final: ésta podría también ser señal de simetría y equilibrio, o de parálisis y agotamiento. Volver al punto de partida no significa partir de nuevo. Excepto los casos en que la reiteración pone de manifiesto la imposibilidad de salir de un círculo vicioso (p. ej. en algunas piezas del teatro del absurdo, v. gr. *La cantatrice chauve* y *La leçon* de Eugène Ionesco), es necesario el cambio de nivel narrativo al final¹, p. ej. en una "mise en abyme" del libro dentro del libro o por la delegación de la función narradora (o lectora) a otro personaje, por una especie de renacimiento del narrador o del receptor².

El primer paso hacia el texto infinito se da en las obras donde un tópico del "incipit", el hallazgo (el descubrimiento, la aparición o la simple mención) del manuscrito, se proyecta del comienzo al final

¹ Sin este cambio de nivel predomina la impresión de estancamiento del relato llegado a un punto muerto, o del círculo que se cierra porque la narración está completa, p. ej. en la coincidencia parcial (pero con variantes significativas) del principio con el último párrafo de *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares, o en el epílogo de *Sangre de amor correspondido* (1982), de Manuel Puig, que repite, también con ligeras modificaciones, fragmentos selectos del primer capítulo. Excluimos de este estudio las novelas que vuelven al principio de la historia, pero no del texto, o las que sólo declaran la intención de reempezar, como lo hace la narradora de *La cólera de Aquiles* (1979), de Luis Goytisolo, después de un rito purificador, en este cierre metaficcional: "Un baño que relaja y tonifica el cuerpo al tiempo que esclarece las ideas. Justo lo que necesitaba antes de volver a emprender una última revisión de estas páginas" (Madrid, Alianza, 1987), p. 281.

² ¿Sería atrevido ver un embrión de tal reiniciación de la historia en aquel pasaje de la última escena del *Hamlet* (acto V, escena 2, vv. 360-374) donde Horatio anuncia a los recién llegados el relato de los antecedentes del triste desenlace ("And let me speak to th' yet unknowing world/ How these things came about"), es decir, promete narrar todo lo que el público acaba de ver en la escena?

de la novela. En el último párrafo de *El desorden de tu nombre*¹ (1988), de Juan José Millás, el protagonista vuelve a casa con "la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*" (p. 172). En el cierre de *Nubosidad variable*² (1992), de Carmen Martín Gaité, las dos narradoras-protagonistas comparan y revisan sus textos que iban redactando a lo largo de la novela, cuando empieza a llover. Mientras recogen rápidamente sus papeles, un chico salva un folio escapado: "Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía" (p. 391). El título de la novela es el principio absoluto del texto, pero a la vez el rótulo con que se sella el conjunto acabado, completo, que constituye la entidad literaria llamada *Nubosidad variable*. El título es principio y fin: lo inventan las dos narradoras después de escribir sus cuadernos y cartas que ahora están juntando en una novela, lo inventó Carmen Martín Gaité *antes* de emprender la redacción de *Nubosidad variable*, como declaró la autora en una entrevista: "resulta que le pongo ese título a esta novela desde el primer día en que empecé a escribir"³. En novelas que ponen el acento no en el relato de una aventura, sino en la aventura de un relato, no en el texto como producto, sino en el proceso de su producción, no sorprende que el libro concluso (el producto) no se encuentre antes de que acabe nuestra lectura (el proceso receptor, que parte del texto acabado) de la historia de los antecedentes del texto (el proceso creador, que aspira al acabamiento como meta). Mariana León, una de las dos narradoras de *Nubosidad variable*, lo dice así: "Al fin y al cabo, eso es lo que más importa de las historias, al margen del final que vayan a tener:

1 Juan José Millás, *El desorden de tu nombre* (Madrid, Alfaguara, 1990¹¹).

2 Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable* (Barcelona, Anagrama, 1993¹²).

3 Carmen Martín Gaité en una entrevista con Guillermo Altares, en: "El Urogallo", LXXVI/ LXXVII, sept.-oct. 1992, pp. 14-20, citamos p. 20.

registrar sus preliminares" (p. 275). Aunque en estos dos ejemplos la presencia del manuscrito insinúe la posibilidad de coger y leerlo, o sea invita a releer la novela entera, predomina aquí la insistencia tautológica en el carácter acabado que ha alcanzado la obra: en el momento de llegar a la última frase se dice explícitamente que este punto que la cierra marca realmente el final del texto, como si la arbitrariedad con que se ha impuesto este punto final exigiera su confirmación¹.

La misma Carmen Martín Gaité dio un paso más hacia el texto infinito en el cierre de *El cuarto de atrás*² (1978). Aquí no sólo aparece al final el manuscrito epónimo, que se ha completado misteriosamente durante las largas conversaciones y reflexiones que constituyen la novela, sino la narradora empieza además a leerlo, de modo que no queda duda acerca de la identidad del texto contenido, los 182 folios recién encontrados, con el texto que lo contiene, el libro de Carmen Martín Gaité que acabamos de leer:

"Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito «El cuarto de atrás». Lo levanto y empiezo a leer:

¹ Un bonito cierre tautológico en una metanovela de la lectura nos brinda Italo Calvino en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "Ludmila chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: -Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?// E tu: -Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino" (Torino, Einaudi, 1979), p. 263. La mención del título, combinada con la referencia al carácter concluso de la historia, es una recurso autorreferencial que se usa también en textos que no son abiertamente metaficcionales, p. ej. en esta última frase de *El reinado de Witiza* (1968), novela policíaca de Francisco García Pavón: "Ya acabó el reinado de Witiza- le dijo Plinio al oído" (Barcelona, Destino, 1991³), p. 259. No se puede excluir una filiación directa o indirecta entre tales cierres novelescos y la frecuencia de este tópico final en el teatro clásico español, donde abundan fórmulas terminales como "Y aquí, discreto senado,/ Fuente Ovejuna da fin": cf. Bruce W. Wardropper, *The Dramatic Epilogue in Golden-Age Spain*, en: "Modern Language Notes", CI, núm. 1, 1986, pp. 205-219.

² Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Barcelona, Destino, 1992⁸).

«...Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana...»

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada." (pp. 210-211)

Ni la metaficción ni el truco del final que cita el principio son privilegios de una literatura sofisticada o experimental: por el contrario, el cuento de nunca acabar se conoce en muchas variantes de versos que los niños aprenden de memoria, y José Antonio Millán recurre a este tipo de "mise en abyme" en un original cuento infantil sobre las aventuras de un cuentecito que no crece, C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre*¹ (1993), que comienza: "Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño, que no levantaba más que dos líneas del suelo: «Érase una vez» y «Fin»" (p. 13), y termina cerrando el círculo:

"Y mientras tanto, el Cuentecito soñaba que había crecido, y era un bonito cuento que, por cierto, se llamaba C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre*, y que empezaba «Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño...». Y mientras se leía, se durmió" (pp. 85-86).

Ahora bien, tanto en *El cuarto de atrás* como en el cuento de Millán, el flujo del texto se frena inmediatamente después de ceder, por un breve instante, a la tentación de la repetición infinita: la lectura reiniciadora del relato se interrumpe después de las primeras palabras porque el personaje-lector se duerme. Sin este freno, los dos cabos se juntan y la cinta de Möbius se cierra

¹ José Antonio Millán C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre* (Madrid, Siruela, 1993).

realmente. Prescindiendo aquí de los importantes ejemplos latinoamericanos, el cierre de *Autobiografía de Irene* (1948), de Silvina Ocampo, y su imitación por Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982), nos contentaremos con estudiar dos novelas españolas recientes que muestran la compatibilidad del eterno retorno metaficcional con formas narrativas tradicionales, como el folletín y el relato de viajes, que por su habitual estructura lineal parecen oponerse de antemano a los caprichos del círculo.

* * *

Antonio Muñoz Molina cuenta en *Los misterios de Madrid*¹ (1992) una historia detectivesca que explota e ironiza los procedimientos narrativos de la novela folletinesca a lo Eugène Sue. Se relatan un caso criminal y una peligrosa investigación. Ha desaparecido la imagen del Santo Cristo de la Greña, que suele llevarse por las calles de Mágina en las procesiones de la Semana Santa. Un periodista local, Lorencito Quesada, viaja a la capital donde, tras una serie de horripilantes aventuras en un Madrid infernal, logra recuperar la efigie sagrada. El desenlace contiene los ingredientes convencionales de un final decimonónico: la solución del enigma (se revelan identidad y móviles de los ladrones) se combina con una anagnórisis inesperada (don Sebastián Guadalimar, presidente de la cofradía del Santo Cristo de la Greña, se entera de que su mujer Concha tiene una hija adulta, Olga, y la reconoce como su heredera), y la justicia poética se lleva la victoria en la lucha contra el mal (se restituye el objeto robado a sus legítimos propietarios).

Hasta aquí, *Los misterios de Madrid* parecen oponerse diametralmente al experimentalismo de la metaficción contemporánea. Sin embargo, en el final se rompen unas constantes que antes han encauzado el relato en un bien definido esquema narrativo. Primero se anula la distancia entre el narrador y el protagonista cuando, en las últimas páginas, Lorencito Quesada

¹ Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid* (Barcelona, Seix Barral, 1992). Cf. también la reseña de Miguel García-Posada, *El folletín como divertimento. El juego irónico de Antonio Muñoz Molina*, en: "El País" (ed. internacional), núm. 13, 4-I-1993.

recibe en su casa al joven yo-narrador, un mancebo de farmacia que sólo ahora se concretiza como personaje de la novela¹: "[Lorencito Quesada] empujó la puerta de cristales, que hizo sonar una campanilla. Y es en ese momento cuando tiene entrada en esta historia mi humilde persona" (p. 186). La segunda ruptura es mucho más significativa: en el cierre mismo, Lorencito Quesada pone en marcha un magnetófono y empieza a contar sus aventuras, es decir, la misma historia que hemos leído en *Los misterios de Madrid*:

"-Fue hace unas tres semanas -comenzó, paladeando el primer sorbo de vino dulce-. Daban las once en el reloj de la plaza del General Orduña..." (p. 188).

Las palabras con que Lorencito empieza su relato son idénticas al comienzo de la novela de Muñoz Molina. La estructura episódica, lineal y prolongable "ad libitum", se convierte con esta oración terminal en estructura circular, cerrada e infinitamente repetible. El final es el principio que es el final. La enunciación de la última frase de una narración cronológica es paradójicamente anterior a todo el texto que la precede² (pero no a los acontecimientos narrados). El último suceso de la historia es el enunciado de un personaje y está al origen de otro enunciado en que este personaje desempeña el papel de protagonista. Los comienzos de ambos enunciados coinciden literalmente: el segundo se dice dentro del primero, se subordina pues lógicamente a éste, pero al mismo tiempo es la condición indispensable de su existencia.

1 Un lector atento puede darse cuenta desde la primera frase de que el narrador debe de ser un compatriota de Lorencito Quesada, pues califica a éste de "corresponsal en nuestra ciudad" (p. 7; subrayamos nosotros) del periódico *Singladura*.

2 Según Umberto Eco, las novelas clásicas suelen fundar su trama en una cadena causal que los epistemólogos definen como "abierta", es decir, entre los sucesos se establece una sucesión lógica lineal que nunca nos obliga a volver al punto de partida (A->B->C->{...}->n). Este orden lógico se respeta en *Los Misterios de Madrid*, hasta que se juntan los dos cabos del texto en el cierre: la cadena "abierta" se transforma en "cerrada" en que "un evento possa anche diventare la causa di altri che pure ne costituivano la causa remota"² (A->B->C->{...}-> A), o sea una cadena circular; Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce* (Milano, Bompiani, 1982), p. 139.

Hay más: si el protagonista ocupa la posición del narrador, es de suponer que narra su historia en primera persona. *Los misterios de Madrid* se cuentan en tercera persona, aunque se respete siempre el punto de vista de Lorencito Quesada. Se trata, pues, de una segunda versión elaborada por aquel joven recién aparecido en el texto. Este último es el resultado de una transcripción autorizada, pero no vigilada, por el primer autor: "Usted guardará la grabación de mis palabras, y para mayor seguridad no estaría mal que las transcribiera en sus ratos libres" (p. 187), dice Quesada antes de empezar a grabar. No obstante, si hay dos versiones y sólo poseemos una, no sabemos en qué grado se ha manipulado el original. Al interior del mundo ficticio hubo, pues, una serie de acontecimientos que sólo conocemos indirectamente: de los dos textos, el primer relato por Lorencito Quesada no está a nuestro alcance, e ignoramos si el texto definitivo, elaborado por el mancebo de farmacia, es una transcripción fidedigna. El cierre de *Los Misterios de Madrid* plantea un problema central de la metaficción, el de la relación entre los sucesos reales y los diversos modos de darles forma verbal y de integrarlos en estructuras narrativas.

La frontera entre ficción y realidad se borra por completo cuando tomamos en consideración las condiciones de la publicación del texto. El joven transcriptor confiesa que admira a Lorencito Quesada y sueña con hacer una carrera literaria semejante:

"Ya sé que el mío es un sueño inalcanzable, pero cada vez que abro las páginas de *Singladura* y veo en ellas un artículo, una interviú o un reportaje firmados por Lorencito Quesada, cada vez que sintonizo Radio Mágina y escucho su bien timbrada voz, doy en imaginar que alguna vez yo podría ser como él, que las cosas que escribo, robándole horas al sueño, se publicarán un día, en letras de molde, en la última página del periódico, tal vez con una pequeña foto mía en el encabezamiento, y llegarán a todos los rincones de la provincia." (pp. 186-187).

Antes de ser reunidos en un libro, los 28 capítulos de *Los misterios de Madrid* se publicaron en otras tantas entregas en el periódico "El País", entre agosto y septiembre de 1992. Las condiciones de

aparición del folletín de Muñoz Molina en nuestra realidad corresponden, pues, al sueño del transcriptor en el mundo ficticio. La ficción se refiere irónicamente a la realidad extraliteraria, y ésta puede suministraros un detalle importante que todavía falta en el desenlace de la novela. El desenlace ha quedado incompleto porque los culpables no han sido castigados. Lorencito sabe demasiado, y a pesar de que prometió no divulgar sus conocimientos, teme la venganza de los delincuentes. Por eso acude a un confidente y le entrega el "cassette" con su testimonio, pero prohíbe la publicación:

"Sólo si yo desaparezco de repente, o si muero en extrañas circunstancias, estará usted autorizado a difundir el contenido de las cintas. Júremelo, o prométamelo".

(pp. 187-188)

Si aceptamos el juego y olvidamos por el momento la diferencia entre la novela de Muñoz Molina y la versión transcrita de la grabación, entonces el hecho de que las revelaciones de Lorencito Quesada realmente se han divulgado en el periódico significa justamente que aquél ha desaparecido o muerto en extrañas circunstancias¹. Así, un suceso extraliterario funcionaría como elemento de la narración: según las reglas de este juego, nuestra lectura presupone un crimen escamoteado, posterior al acabamiento del texto, pero legitimación de su publicación.

* * *

Al principio de *El camino del corazón*² (1992) de Fernando Sánchez Dragó, una mujer, Cristina, empieza a narrar el viaje por varios países asiáticos de un hombre, Dionisio. Citando y reformulando las cartas que le llegan de las sucesivas etapas, Cristina elabora una novela que relata, episodio por episodio, el

¹ También sería imaginable que el transcriptor ambicioso haya publicado el texto sin la autorización de Lorencito. No obstante, podemos descartar esta interpretación por inverosímil, puesto que el mancebo de farmacia dice explícitamente que juró respetar la interdicción, detalle que un perjurio suprimiría para no denunciar a sí mismo.

² Fernando Sánchez Dragó, *El camino del corazón* (Barcelona, Planeta, 1992). Esta novela fue finalista del Premio Planeta en 1990.

proceso de aprendizaje de Dionisio en su búsqueda "de la sabiduría y la felicidad" (como reza un eslogan publicitario en la portada) que espera encontrar tanto en las religiones y filosofías orientales como en el contacto con la gente pintoresca que va conociendo durante sus andanzas, los pícaros trotamundos y los "hippies" alucinados de la moda psicodélica de los años 60. La historia ajena se combina con la historia de una novela y la autobiografía de la narradora-escritora, el progreso simultáneo del embarazo de Cristina (que Dionisio ignora) y de una enfermedad incurable. Cuando Dionisio vuelve a España, se encuentra con un final y un nuevo principio: una mujer muerta de cáncer y una hija recién nacida. Cristina no llegó a redactar los últimos capítulos de su novela, peor aun, destruyó el manuscrito, de modo que Dionisio se compromete a reescribir esta "novela de amor, de desamor, de viajes y de aventuras" (p. 278). Mientras que antes el *yo* del enunciado correspondía realmente al yo de la enunciación, Cristina, en el cierre el hombre adopta la perspectiva y la voz de ella y cuenta sus propias vivencias como si volviera a verlas con los ojos de la mujer, empezando su texto con las mismas palabras (pero impresas ahora en cursiva): "*Sigo viéndole. No se va de mis pupilas. Está sentado, casi a ras del suelo, en la cama turca del cuartucho [...]*" (p. 278). En cierta fase de su viaje, Dionisio dudaba si Hölderlin estaba equivocado al decir que "*al final del camino todo seguirá como al comienzo*"¹ (p. 222; cursivas del original). La identidad textual de final y principio parece dar la razón a Hölderlin, pero sólo se trata de una identidad superficial, puesto que la situación en que escribe Dionisio es completamente distinta de la en que escribía Cristina, aunque las formulaciones de ambos sean congruentes. Como en el caso de *Los misterios de Madrid* con su modelo folletinesco, la novela de Sánchez Dragó transforma en su último párrafo una estructura típica de géneros con narración episódica y lineal (aquí, p. ej., de la novela picaresca y del relato de viaje) en un círculo cerrado o, mejor, en una espiral en que cada nueva vuelta, aunque esencialmente repetitiva, supera las anteriores. La cronología como principio de construcción en que se basaba la subdivisión en

¹ Todavía no hemos podido identificar la procedencia de esta cita: en las concordancias del *Hyperion* y de la poesía de Hölderlin no se encuentra ninguna frase que pudiera corresponder a esta traducción española.

capítulos, titulados con los nombres de los meses del año, de enero a diciembre, deja de ser un orden de sucesión y se revela periodicidad, concepción cíclica del tiempo. El esquema arquetípico del eterno retorno se traspone de la cosmogonía a la literatura: *El camino del corazón* repite el ciclo de creación (la novela que Cristina está escribiendo), agotamiento (extenuación física de Cristina por el cáncer), cataclismo (la destrucción del manuscrito aniquila el mundo novelesco y culmina con la muerte de la escritora-demiurga) y recreación (la reescritura del mismo texto por Dionisio coincide con el principio de un nuevo año)¹. En el final metaficcional, asistimos a una especie de metempsicosis de la función narradora que transmigra de Cristina a Dionisio, garantizando así la continuidad de la narración, igual que el nacimiento de la hija ha asegurado la continuidad de la vida.

* * *

Si la metaficción está de moda, el apocalipsis no lo está menos: éste es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, aquélla es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de universos ficticios. Las novelas abiertamente apocalípticas, en cuyas últimas páginas el mundo ficticio es, p. ej., arrasado por el viento (*Cien años de soledad*, de García Márquez) o quemado por el fuego de una epirosis literaria (*Die Blendung*, de Elias Canetti), no sólo reflejan una visión escatológica de la historia² y una tendencia implícita del género³,

¹ Cf. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* (Paris, Gallimard, 1969), sobre todo el capítulo II, "La régénération du temps".

² Cf. David Roberts, *The Sense of an Ending. Apocalyptic Perspectives in the 20th-century German Novel*, en: "Orbis Litterarum", XXXII, 1977, pp. 140-158.

³ Según el libro fundamental de Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (London/ Oxford/ New York, Oxford Univ. Press, 1968), toda novela es teleológica y apocalíptica, pues presupone la creación (génesis) de un mundo ficticio condenado a la desaparición (apocalipsis) después del punto final. La condición humana es la del ser que siempre está a medio camino, "in the midst", y trata de conciliar su principio con el final todavía desconocido hacia el cual se orienta: la novela es el resultado y reflejo de los esfuerzos que hace el hombre para aceptar y soportar esta condición.

sino consuman de modo autorreferencial el acto de su propio acabamiento.

Consciente de que todo final de libro es un apocalipsis figurado, Gonzalo Torrente Ballester combina la revelación metaficcional con la revelación profética de la destrucción del mundo en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977)¹. La ciudad imaginaria de Villasanta de la Estrella se pulveriza al compás de unas campanadas estremecedoras. La catedral, que fue el centro donde se cruzaban todas las historias, se descompone en pocos minutos:

"La primera campanada sonó al amanecer: cayeron muchos pináculos y todas las veletas. [...] Tardó un minuto la segunda, y, a esa misma distancia, las demás [...]: se venían abajo las ramas de los magnolios como las torres, y los troncos se desintegraban como la piedra misma. De la catedral, a la tercera campanada, quedaron algunos arcos, que se desmoronaron tres campanadas después" (p. 392).

En otra versión de este final, desechada por el autor pero finalmente añadida en apéndice a la edición de su novela, lo que se desintegra es el edificio lingüístico del texto mismo:

"La primera campanada sonó al amanecer: se destruyeron del susto algunos perifollos retóricos, metáforas y cosas de ésas. [...] Tardó un minuto la segunda, y, a esa misma distancia, las demás: era un sonido profundo [...] cuyo número de vibraciones no soportaban los sintagmas, menos aún los períodos, ni por supuesto los sustantivos y los adverbios, que se descomponían: en partes de la oración, en sílabas, en monemas, fonemas y semantemas, de manera que todo mi edificio de significaciones quedaba como arrasado" (p. 395).

La destrucción de la catedral de Villasanta corre paralelamente a la disolución de la obra literaria. Hay más: el edificio arquitectónico es espejo de la construcción verbal, ambas creaciones se caracterizan por su fragmentariedad y no pueden impedir que al

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis* (Barcelona, Destino, 1982).

final sus partículas se independicen. El obispo medieval Marcelo que mandó erigir la catedral es un doble paródico de Marcel, narrador proustiano, quien, en las últimas páginas de *A la recherche du temps perdu*, hace planes para escribir una novela que sea como una catedral, es decir, una obra eternamente en construcción, un libro en que hay "des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!"¹. En el texto de Proust, el factor autorreferencial interviene al final cuando se formula un proyecto de escritura cuyo resultado previsible será justamente *A la recherche du temps perdu*, gigantesco relato de los preliminares de un libro cuyo principio se vislumbra en el desenlace. En la metaficción de Torrente Ballester, en cambio, el proyecto de una novela se abandona por irrealizable en el mismo momento en que la fragmentación, principio de construcción de este otro libro titulado *Fragmentos de Apocalipsis* que sí se ha llevado a cabo, alcanza su máxima realización. ¿Es realmente definitivo este final? La última frase, con una leve alusión incoativa, parece negarlo: "Yo, por mi parte, empecé a pensar en otra cosa?" (p. 394).

* * *

El autor que lleva el apagón a sus últimas consecuencias es Julián Ríos en *Larva. Babel de una noche de San Juan*² (1983), novela apocalíptica desde su subtítulo, carnaval del lenguaje que termina con las palabras "((Qué sucede? Nada. Seguramente se fundieron los plomos...))" (p. 449) y una página negra en vez del punto final. El apagón se entiende aquí al pie de la letra: se apaga la luz en el escenario ficticio, el texto desemboca en la oscuridad total, la negrura de la noche de San Juan.

Larva es una obra fascinante cuyo título es programa. *Larva* tiene que entenderse (por lo menos) en su triple sentido de 1.º

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, en: *A la recherche du temps perdu* (Paris, Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1989), t. IV, p. 610.

² Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan* (Madrid, Mondadori, 1992).

'forma de los ejemplares jóvenes de ciertas especies zoológicas antes de la metamorfosis en animal adulto', 2.º 'fantasma, espectro, duende', y 3.º 'máscara'. Objeto de las constantes transformaciones y enmascaramientos son las palabras después de la confusión de las lenguas: los significantes se convierten en lugar de encuentro de los más diversos idiomas, en ellas se funden morfemas y lexemas plurilingües, de modo que el lenguaje mismo es el protagonista de esta novela que aspira a emular al *Finnegans Wake* de Joyce. Julián Ríos cuenta, en palabras de *Larva*: "El extraño caso del Dr. Freud y Mr. Joyce referido ventrilocuamente en un espectrículo de vaciedades. Una algarabía aljamiada en españolé" (p. 11). La noche de San Juan del título se refiere a la carnavalesca fiesta nocturna del 23 al 24 de junio (una semana después del 16, es decir, del Bloomsday del *Ulysses*) en que tienen lugar las andanzas por Londres de la pareja proteica de Babelle y Milalias, protagonistas y autores de su propia novela. Evidentemente, la noche londinense de *Larva* es eco de la noche de Dublín del *Finnegans Wake*. Pero es también el sueño de una noche de verano, un viaje al final de la noche, y sobre todo, en honor a los múltiples avatares del santo epónimo, una noche escatológica del *Apocalipsis* según San Juan de Patmos, una noche oscura de San Juan de la Cruz, y una noche de aventuras eróticas de Don Juan Tenorio.

Larva representa una tendencia extrema de la metaficción moderna: la estética de Julián Ríos corresponde a lo que Patricia Waugh llama "intertextual overkill"¹, caracterizado por la eliminación de todo nexo entre la ficción y la realidad, la abundancia de neologismos y juegos de palabras, la proliferación anárquica de citas y alusiones literarias, de modo que la literatura nace de literatura y genera literatura, explotando y creando un código que permanentemente se destruye y se recrea a sí mismo. Las funciones dominantes del lenguaje son la metalingüística y la poética que se funden en la que Juan Goytisolo ha bautizado la función erógena. Todo es comentario en *Larva*: el comendador Don Gonzalo se transmuta en el comentador Herr Narrator,

¹ Cf. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London/ New York, Methuen, 1984), pp. 145-148.

personificación ridícula del narrador, que se llama así en alemán por que es "Narr" (loco, bufón) y "Tor" (necio, tonto) al mismo tiempo. La disposición tipográfica del texto de *Larva* refleja la autoconsciencia lingüística: al relato de una fiesta de disfraces en el texto principal, impreso a la derecha en las páginas impares, se cotejan, en las páginas pares a la izquierda, numerosas notas donde se desarrollan variantes, se discuten malentendidos maliciosos, se contradice lo dicho, se interpolan las glosas del Herr Narrator, etc. Los párrafos más narrativos, sin embargo, se encuentran en las extensas notas a estas notas, reunidas en un apéndice titulado "Notas de la almohada" (pp. 451-558: el título recuerda el libro de Sei Shonagon, escritora japonesa del siglo XI).

El gran apagón que rematará *Larva* se anuncia desde el título de la quinta parte del libro, "Apagar, y vámonos", cuyo último capítulo, "Black out", plagado de referencias al color negro, termina con la página negra. El fin inminente del texto se tematiza en múltiples formas, ora personificado en un oscuro vate del apocalipsis ("Sosteniendo en alto una pancarta que rezaba THE END IS AT HAND, fin inminente, se abría paso por entre la turbamulta el profeta barbudo", p. 429), ora en una mezcla de delirantes juegos plurilingües con citas de la más variada procedencia que aluden de algún modo al final literario:

Punto final, dijo un arci-
prestímano pescozudo toman-
do el dado ((.)), y lo escondió en
la manga abriendo su misal
negro. Faré punto a mi librete
pero no lo cerraré... Os hice un
textículo, pero la glosa no es
minina, antes bien es gran
raprosa que sobre cada fábula
se entiende otra quisicosa.

4. Finish coronat-:

Piss off! FINISH estaba escrito con tiza en aquel pizarrón de los urinarios de The Castle. Y nuestro Pizarri-lllo políglota, [...] empezó a escribir con la mano libre debajo del rotundo FINISH

FINIS

FINI

FIN

FI

La esfinge de manos de araña levantaba su pizarra negra: FINISH⁴. FINE. FIN.

[...]

5. [...]

6. El fin?:

Elf in! El duende, por ende. Ende? La tonteoría endémica de querer dar fin... Nada se empieza ni se acaba, todo se continúa. (p. 440)

Du! Ende!, llamaban a voces a un duende saltarín que bailaba abrazado a una almohada⁵ desplumándola. Oye! Fin! El fin!⁶ (p. 441)

El fragmento citado ilustra el extremo eclecticismo y el desenfreno lúdico de Julián Ríos: unos versos del epílogo del *Libro de Buen Amor* (vv. 1626cd: "faré/ punto a mi librete, mas non lo çerraré"; vv. 1631abc: "Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa/ non creo que es chica, ante es bien grand prosa,/ que sobre cada fabla se entiende otra cosa")¹ se leen en el nuevo contexto como declaración de concebir *Larva* como obra abierta (en el sentido de Umberto Eco), la "tonteoría" de querer dar fin, en cambio, transforma jocosamente una célebre frase de Flaubert: "la bêtise

¹ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (ed. Jacques Joset: Madrid, Espasa-Calpe, 1974), t. II, pp. 273 y 275. Mientras que los primeros versos se citan casi literalmente, los siguientes se transforman y parodian: el "pequeño libro de testo" del Arcipreste se vuelve así "textículo" contaminándose de "testículo", cada "cosa" en este texto es "quisicosa", es decir, enigma, rompecabezas.

consiste à vouloir conclure"¹. Esta "tonteoría" es endémica no sólo por ser muy vulgarizada y extendida, sino también porque la palabra *endémica* contiene el alemán *Ende*. En virtud de esta alquimia verbal, el *duende* español se germaniza al descomponerse en la secuencia alemana "Du! Ende!", pero *Ende* se traduce inmediatamente al español, "El fin", en cuya cadena fónica se descubre el inglés (y alemán) *elf*, que justamente quiere decir 'duende' y parece confirmar la primera lectura: "El duende, por ende", en que otra vez trasluce el omnipresente final: ¿por *ende* = *Ende*? Una palabra tema se despedaza en sus componentes fonéticos que se repiten en las más variadas combinaciones². Los significantes que en lenguas diferentes corresponden al significado 'fin' se atraen mutuamente o se confunden con sus homónimos. Las fronteras entre los idiomas dejan de existir: las palabras proteicas pasan de una lengua a otra y revelan sus inesperadas potencialidades sonoras y semánticas. El inglés *finish* se transforma, por substracción sucesiva de letras, en el latín FINIS, el adjetivo francés *fini*, el castellano *fin*, para mudarse, por fin, en el catalán *fi*.

Veamos ahora como se introduce la página negra. He aquí el cierre textual de *Babel de una noche de San Juan*:

1 Gustave Flaubert, en una carta (Damasco, 4-IX-1850) a Louis Bouilhet, en: *Correspondance* (Paris, Louis Conard, 1926), II (1947-1852), carta 267, p. 239. En otra carta (Croisset, 23-X-1863, a Mlle Leroyer de Chantepie), Flaubert es más explícito: "La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion et chaque philosophie a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes oeuvres n'ont jamais conclu"; V, carta 765, p.111. Cf. también Peter Whyte, *Téléologie et ironie. Techniques de la clôture chez Flaubert*, en: Alain Montandon (ed.), *Le Point final (Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand)* (Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de C.-F. II, 1984), pp. 87-99.

2 El profesor Jaime Siles tuvo la amabilidad de señalarme el parentesco entre esta práctica lúdica de Ríos y el principio de construcción del verso saturniano analizado por Saussure en sus apuntes sobre los anagramas: cf. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris, Gallimard, 1971).

3. Luz? Luz negra?:

Vuelves oscuras hasta las palabrillas más claras...: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 70, pág. 555.

4. Extinta, la noche de autos...:

Extinta?: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 71, pág. 558.

(p. 448)

Al mismo tiempo Mandrake hizo un gesto (como si dirigiera la orquesta o como si escribiera en el aire aquel tronante final) y resonó un clamor en diversas lenguas, Luz!,³, cuando se hizo la oscuridad.⁴

((Qué sucede? Nada. Seguramente se fundieron los plomos)) (p. 449)

Esta oscuridad no es simplemente una luz apagada: el prefijo *ex-* de la luz "extinta" tiene que leerse como la preposición latina *EX*, es decir, se trata de la luz que sale de la tinta negra, la luz que emanan las letras impresas y que invade la página entera. La luz negra alude a una calidad de la escritura misma, como elucida Andrés Sánchez Robayna: "El hombre busca -y se busca- en la iluminación de tinta, en la luz negra"¹. El texto es un espejo de tinta que permite ver y entender "todas las apariencias del mundo"², y la página negra es la imagen de este espejo³. Si todos los libros de una biblioteca se imprimieran en una sola hoja, ésta resultaría completamente cubierta de la tinta negra de los mensajes

¹ Andrés Sánchez Robayna, *La luz negra (Ensayos y Notas, 1974-1984)* (Madrid, Júcar, 1985), p. 11.

² Jorge Luis Borges, *El espejo de tinta*, en: *Historia universal de la infamia* (Madrid, Alianza, 1978³), pp. 126-131, citamos p. 128.

³ Este espejo negro alude también a *Tinta* (Barcelona, Mall, 1981) del poeta Sánchez Robayna: cf. el ensayo *El espejo de tinta de Andrés Sánchez Robayna* en Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras* (Madrid, Mondadori, 1991), pp. 39-44. *Tinta* es además otro ejemplo de un texto infinito, como explica el Herr Narrator en el ensayo citado: "Dicen las últimas líneas: *olas líneas pardelas arenales leídos en el papel del mar* -sin punto final. Y el primer poema del libro se titula *El mar que llega desde claves de piano*. Las dos valvas de *Tinta* coinciden, al cerrarse el libro" (p. 42).

superpuestos: la página negra de *Larva* no es ausencia, sino proliferación incontrolada de sentido.

La definición del gran apagón, en la penúltima nota de la almohada (dedicada al tema de la luz), como "Finsternis, sin fin" (p. 558), puede interpretarse de varios modos, según el grado de literalidad que se atribuye a la expresión. En una primera lectura, "Finsternis, sin fin" significa oscuridad infinita, negrura eterna. Hemos visto, empero, cómo Julián Ríos juega con los significantes de las palabras, tanto con su imagen acústica como con la grafía. "Finsternis, sin fin": el significante *Finsternis* puede leerse sin fin, p. ej., sin la terminación *-is*, o aun más literalmente, como *Finsternis* sin las letras de la palabra *fin* (o sin las de su equivalente latino FINIS) resulta, pues, un sorprendente forma híbrida, (*Fin-*) *stern* (*-is*). *Finsternis* contiene, como principio y remate, la palabra FINIS: en el signo lingüístico de la oscuridad, el final simbolizado está presente con todos sus fonemas y grafemas. Al mismo tiempo, se enciende en el centro de la *Finsternis* una estrella, un *Stern* que funciona como la negación verbalizada de la oscuridad absoluta. *Stern*, según la práctica lúdica de Ríos, alude al escritor inglés Laurence Sterne¹, en cuyo *Tristram Shandy*

¹ Las alusiones a Sterne, en forma de juegos de palabras, son numerosas en *Larva*, algunas se indican incluso, con números de página y línea, en el (por supuesto incompleto) índice onomástico del apéndice, p. ej. (subrayamos nosotros): "*Stern sternum!* Harsh and untuneful are the notes of love...: No se consterne con Sterne. A desternillarse de risa!" (p. 22, nota 8); "A argotar, gargot a gargot, la *sternebrossa* noche extinta" (p. 178, nota 3: en el adjetivo *sternebrossa* se funden lo tenebroso y Sterne con otro malabarista verbal, el poeta catalán Joan Brossa). También se alude a otra obra de Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*: "Después de cada viaje sentimental quizá Mr. Joyce sólo se prousterne ante las proustitutas en flor" (p. 282). Un erudito que estudia la hoja negra exclama: "Con su mala obra tenebrossa, escrita en gargot, el príncipe *sternebroso* me quiere tentar" (p. 433). La expresión "A cock and bullshstory" (p. 436) alude al enigmático cierre de *Tristram Shandy*: "L--d! said my mother, what is all this story about?- // A COCK and a BULL, said Yorick -And one of the best of its kind, I ever heard": Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (ed. Ian Campbell Ross; Oxford, Clarendon Press, 1983), p. 539. Aunque en general la obra de Sterne se considera como inacabada, hay opiniones discrepantes: cf. Wayne Booth, *Did Sterne Complete "Tristram Shandy"?*, en: "Modern Philology", XLVIII, núm. 3, february 1951, pp. 172-183.

volvemos a encontrar una hoja con dos caras negras, intercalada entre los capítulos XII y XIII del primer volumen. La página negra de *Larva*, aparentemente el "non plus ultra" de la incomunicación, el "rien ne va plus" del juego literario, se revela cita de Sterne, la expresión "Finsternis, sin fin" indica de modo original la referencia bibliográfica e incita a continuar la orgía lingüística.

En el contexto inmediato, el yo-narrador Tristram Shandy no comenta la hoja negra de Sterne, más tarde, sin embargo, alude a ella cuando aparece (entre los capítulos XXXVI y XXXVII del tercer volumen) una hoja marmórea no menos enigmática:

"I tell you before-hand, you had better throw down the book at once; for you without *much reading*, by which your reverence knows, I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motly emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one"¹.

En el texto de Ríos se dramatiza este fracaso de la sagacidad ante la polisemia enigmática e inagotable de la página negra, de "ta page nocturne" que es ruidoso "tapage nocturne" (p. 541). Docenas de interpretaciones extravagantes se anticipan al apagón final, en la visión esperpéntica de un "corro de carcadémicos, criticastrones, inquisidocutores, historeadores, pariodistas, etc., cacareando encocorados alrededor de la página negra" (p. 435). La cadencia vertiginosa de conjeturas exegéticas empieza con un sanjuanESCO-goyESCO "Cachito de la noche oscura del almanaqueIarre" y termina en la autorreferencialidad: "Mal comienzo de la novela negra del negro zumbón", para duplicarse, en la nota a la izquierda, en otras propuestas, v. gr. "la representación gráfica de diversos apagones londinenses en momentos críticos" (p. 434). La explicación más sorprendente encontramos en la nota 4 de la página 424, donde se reproduce un dibujo de las sombras de dos caras que acercan sus bocas para besarse, lo que ocurre en la nota siguiente: "Fin feliz: // Fuga en lo

¹ Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 180.

negro. Escape into the dark. Smooch! Fundidos al fin en un beso. Al fin, su besombra: [...]. Sigue un rectángulo vertical completamente negro, con el comentario: "La ampliación, más adelante", es decir, la página negra es la imagen de un tópico del "happy ending", el beso, y la negrura representa nada menos que la "amada en el amado transformada". La página negra se multiplica así de modo vertiginoso en un sinfín de finales. En fin, queda una esperanza:

j
j
 "Ya se aclarará todo al final. La ho--a negra será la ho--a
r
r
 en blanco... Y viceversa..." (p. 434).

La relación con el *Tristram Shandy* se confirma explícitamente en varios lugares, p. ej. en la nota de la almohada 62, titulada "Hoja negra", en que se quema el manuscrito de un capítulo carnavalesco:

"Al fin la pira expira... Uf.

La última hoja se contrajo y se estiró, parecía viva!, y se quedó tiesa. Carbonizada completamente, pero entera. Una hoja negra sobre el montón de cenizas.

Y él, me leyó el pensamiento?, dijo algo así: Al menos habré sacado algo en claro de esa noche cerrada: una hoja negra. [La cita sternebrosa que abría su *Auto de Fénix*.]"

(p. 544).

El final negro representa, pues, como nuevo punto de partida, las cenizas de que renacerá el Fénix que, mucho antes, apareció ya como un avatar de FINIS, en una transformación de la famosa sentencia latina "FINIS CORONAT OPUS": "Váis acabando? O es fingimiento, finges que finges? O yes, sphinx! Phoenix coronat opus" (p. 323). En la nota correspondiente hay otra variante, "Fignis coronat opus" (p. 322), en que *fignis* es anagrama de la forma verbal FINGIS y contiene al mismo tiempo el fuego, IGNIS, cuyo resultado serán las cenizas. De las cenizas de *Babel de una noche de San Juan* nacerá el segundo tomo de *Larva*, todavía sin publicar, cuyo título será precisamente *Auto de Fénix*¹ y que

¹ Fragmentos de este segundo tomo se publicaron en revistas: cf. Suzanne Jill Levine, *Pasando Ríos al inglés*, en: Andrés Sánchez Robayna/

comenzará en "World's End", o "Word's End", que viene a ser el final del mundo y de la palabra, del mundo de las palabras, y al mismo tiempo nombre de uno de los escenarios de *Larva*, el bar londinense "World's End" en la calle homónima de Chelsea, cuya fotografía cierra el "Album de Babelle" que se añade a la novela en forma de apéndice, de modo que el letrero de "World's End" constituye el último mensaje lingüístico de *Babel de una noche de San Juan* y formará el primero del próximo libro. El fénix/FINIS volverá a surgir de sus cenizas: el apocalipsis es un "dacapocalipsis" (p. 434), puesto que el gran apagón sólo es una fase de transición en el ciclo del eterno retorno¹, y el primer libro de *Larva* es el

"signo de una noche sin fin ni inicio (infinit!), en cinta de Möbius, que alumbrará al alumbrado en el fuego eterno de un auto de fénix [...].

En el fin de la escritura, empieza el infinito de la lectura".
(p. 116)

* * *

Los ejemplos analizados parecen ilustrar que la actitud de la metaficción ante la aporía del final vacila entre la supresión (el escamoteo) y la ostentación (el espectáculo exhibicionista). La práctica del infinito texto circular recuerda los versos que el Autor, personaje en *El gran teatro del mundo* de Calderón, dirige al actor llamado Mundo: "tú el Mundo,/ que naces como el Fénix y en su fama/ de tus mismas cenizas"². Los apocalípticos, en cambio, ponen

Gonzalo Díaz-Migoyo (eds.); *Palabras para Larva* (Barcelona, Mall, 1985), pp. 149-157.

¹ Recuérdese la importancia que tiene la teoría de los ciclos de Vico en el modelo más importante de Ríos, el *Finnegans Wake* de James Joyce, texto infinito cuya última frase ("A way a lone a last a loved a long the"; (London, Faber & Faber, 1975), p. 628) se interrumpe abruptamente, sin signo de puntuación, para continuar en la primera página del libro que empieza con minúscula y alude claramente a la forma circular ("riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs"; p. 3).

² Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (ed. Eugenio Frutos Cortés; Madrid, Cátedra, 1985), p. 40, vv. 24-26.

el acento en la combustión del ave mitológica. Sin embargo, los dos extremos coinciden en la transmutación del final en principio cuyo animal alegórico es el Fénix. En cierto sentido, la dialéctica de disolución y renovación que hemos visto en el tratamiento del cierre es inherente a toda la metaficción. Recurriendo eclécticamente a formas tradicionales (p. ej. el folletín) o modernas (p. ej. Joyce), la metaficción las subvierte y recrea al mismo tiempo. Les inspira así una nueva flexibilidad que las salva de la anquilosis e impele la productividad de este género proteico que es la novela, género que está todavía lejos de haber llegado al final mientras abunden las novelas que exhiban su calidad de artefacto y hagan un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contengan su propia teoría y combinen la práctica creadora con la reflexión autocrítica.

Marco Kunz

Universidad de Basilea

Irene ANDRES-SUÁREZ

Actualidad y compromiso en

La guerra de los dos mil años de F. García Pavón

Se preguntarán ustedes qué viene a hacer una obra publicada en 1967 en el marco de unas Jornadas consagradas a la novela española contemporánea. A mi manera de ver, *La guerra de los dos mil años*, por su contenido, encaja perfectamente dentro del tema elegido y es posible que sea uno de los libros más representativos de nuestra época ya que los problemas abordados por Pavón siguen siendo actuales y acuciantes, como vamos a tratar de demostrar.

También podría objetarse que no se trata de una novela sino de un libro de cuentos, pero a esto responderemos que su adscripción a un género literario determinado no es evidente.

Se compone de diecinueve textos (¿cuentos, capítulos?) numerados con cifras romanas y un final, sin numeración, titulado "La cueva de Montesinos". Como ya señaló Ana L. Baquero Escudero, el hecho de que los relatos lleven un número "implica una idea de consciente ordenación de narraciones que deberán ser leídas precisamente en tal consecución y no en otra. Aun admitiendo la autonomía posible de cada uno de los cuentos, se observará, no obstante, que todos están unidos por un singular hilo conductor, patente desde el cuento primero. En realidad, y pese a las irregularidades visibles en ocasiones, toda la obra queda configurada como ese singular viaje realizado por la pareja-protagonista, viaje que se inicia en el primer relato con el encuentro entre ambos, para concluir en el último -significativamente sin numeración- en donde se produce la separación"¹.

¹ Ana L. Baquero Escudero, "La guerra de los dos mil años de F. García Pavón, entre la tradición y la modernidad", en *Lucanor*, núm. 8, 1992, p. 107.

En efecto, esta obra nos ofrece la relación de las experiencias de un hombre, acompañado de una guía espiritual, articulada según una estructura episódica (encuentro con diversas gentes y realidades) y destinada a poner de relieve las circunstancias sociales que, a través de aquella estructura episódica y de un lenguaje de incontenible locuacidad crítica, son moralmente satirizadas. Y si bien la estructura propiamente dicha (obra de viaje) no supone un hallazgo de originalidad, dado que cuenta con numerosos precedentes en la literatura, como veremos un poco más tarde, sin embargo, nos incita a plantearnos un problema de fondo: ¿Qué es lo que determina que un texto sea una novela o un conjunto de cuentos ensartados?, ¿es posible deslindar con claridad la frontera entre ambos géneros literarios?

Volviendo al libro de Pavón, constatamos que cada texto posee autonomía propia pero también es cierto que existe una técnica de ilación que convierte a cada capítulo (relato) en continuación del anterior y parte de un todo. El mismo escritor se preocupa de engarzar convenientemente unos textos con otros. Al final de la mayoría de ellos encontramos una frase más o menos larga que sirve de unión con el que sigue; otras veces es un breve epílogo, separado del resto por un espacio tipográfico, el que cumple esta función de nexa (II, IV, VI, XVIII), sin contar con las numerosas alusiones que hacen referencia a capítulos precedentes o siguientes.

Otro libro del mismo escritor de difícil clasificación es los *Liberales* (1965). Utiliza la técnica novelesca pero cada capítulo posee la autonomía de una narración independiente, aunque todos tienen en común la narración en primera persona, el escenario de Tomelloso, la frecuente presencia de unos pocos personajes, minuciosamente dibujados, contemplados desde diferentes ángulos en sus sucesivas apariciones. Cada capítulo puede reclamar para sí la condición autónoma y unidos unos con otros podrían, si quisieran, ampararse bajo la designación de novela, que otras hay con menor trabazón entre sus partes y con más acusada falta de unidad interna y formal.

En 1977, F. García Pavón declaraba a L. Fernández Ventura: "Tengo más facilidad para el cuento que para la novela. Algunos

críticos han dicho que mis novelas parecen cuentos ensartados"¹. Y los que aquí se formula como una hipótesis, adquiere la firmeza de una aseveración en una conferencia pronunciada en la Biblioteca Nacional cuatro años más tarde: "Mis novelas son un conjunto de cuentos"².

Estas palabras podrían aplicarse a muchas de las novelas del s. XX. Hallamos a menudo cuentos formando partes de novelas o novelas compuestas por unidades narrativas menores que podrían funcionar como cuentos independientes, trastocándose así las fronteras de los géneros³. *La guerra carlista* de R. del Valle-Inclán, por ejemplo, es un prodigioso trenzado de narraciones cortas, de relatos breves sobre la penúltima guerra civil española. Y cada uno de los capítulos de esta novela -tan breves todos- tienen un sentido de cosa terminada en sí misma. Pensemos también en la mejor obra de C. J. Cela, *La Colmena*, entretejido de textos breves que tienen como cobertura general el Madrid de la posguerra. Esta novela no sólo está hecha con un entramado de relatos cortos, sino que cada uno de ellos, a su vez, es rabiosamente nuevo y actual de concepción, dado que la mayoría no termina o termina de cualquier forma, como corresponde a una mentalidad escéptica, relativista, de escritor de hoy. Dicho fenómeno se ha incrementado estos últimos años, manifestándose con distintos matices en las obras siguientes: *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981) de Esther Tusquets; *El cinturón traído de Cuba* (1985) de Pilar Cibreiro; *El*

1 En Diario, 15/12/1977.

2 En Ya, 7/11/1981.

3 Este fenómeno ha llamado la atención de algunos críticos: A.A.V.V., *El relato intercalado*, Madrid, Caballo griego para la Poesía, 1992. María Esther Lecumberri, "Siete miradas en un mismo paisaje de Esther Tusquets "¿Una novela o siete relatos?", *Revista monográfica*, IV, 1988, págs. 85-96. Gonzalo Sobejano, "Sobre la novela y el cuento dentro de una novela", *Lucanor*, 2, diciembre de 1988, págs. 73-92 (hace referencia a la obra de J.J. Millás y Riera de Leyva). Juan Antonio Masoliver, "Aventuras de un fotógrafo experto en coartadas", *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1991 y Fernando Valls, "La escritura de la imagen", *El Sol*, 22 de marzo de 1991.

Algunos escritores de otros países construyen sus novelas siguiendo el mismo o similar patrón: J. Dos Passos, Paul Sartre, Max Frisch, etc.

desorden de tu nombre (1988) de Juan J. Millás; *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993) de Vila-Matas; *Lejos de Marrakech* (1988) y *Territorio enemigo* (1991) de Riera de Leyva; *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas. Este rasgo de época se produce análogamente en las literaturas de las otras lenguas de España: *Memorial de Claudi M. Broch* (1986) de Robert Saladrigas; *Obabakoak* (1988) de Bernardo Atxaga; *El jardí dels set Crepuscles* (1989) de Miquel de Palol, etc.

Estas novelas que no son tales, sino familias madreporicas de cuentos, responden a una sensibilidad muy actual marcada por el desencanto de lo trascendente y la proclividad a lo transitorio, a lo leve, a lo ocasional. Francisco Umbral decía hace unos años ya que "la vanguardia de la narrativa actual no está en la novela, sino en el relato corto, y son sus grandes hallazgos estéticos, técnicos, psicológicos y estilísticos los que nutren y renuevan a la novela"¹.

No hay que perder de vista que, en la actualidad, el cuento aboca a menudo a fórmulas casi poemáticas y que algunos poetas hacen del poema una nueva narración, que no es la épica tradicional ni tampoco el cuento de clásica factura. La novela, por su parte, ha dejado de ser lo que había hecho de ella el siglo XIX y se ha abierto para recoger en sí partes de la poesía, de la confesión, de las memorias, del sermón, del tratado místico, del poema simbólico y del surrealismo. Baroja tenía un concepto muy claro de la personalidad de la novela, de su porosidad; para él era un género proteico, multiforme, que lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente.

En suma, la rigurosa delimitación entre géneros literarios se ha convertido en una tarea imposible, por no decir absurda. Precisamente uno de los rasgos esenciales de la literatura de nuestro tiempo radica en la supresión de las aduanas y fronteras establecidas entre los géneros literarios clásicos en favor de una producción textual desconocida que los englobe y a la vez los anule. A mi modo de ver, *La guerra de los dos mil años* se inscribe en esta

1 F. Umbral, *Teoría de Lola*. Barcelona, Destino, 1977, Prólogo, p. 11.

dirección y no tiene mucho interés que la encasillemos en un género o en otro. Pasemos, pues, a analizarla.

El mismo F. García Pavón distinguía en su producción literaria dos vías, dos caminos perfectamente delimitados, el de la inclinación autobiográfica que engloba la mayor parte de su obra y el de la imaginación "un tanto deshumanizada y siempre peligrosa en este país"¹, por la crítica incisiva que conlleva, en la que hay que situar su primera novela *Cerca de Oviedo* (1945)², sátira festiva de la sociedad oventense de los años cuarenta y *La guerra de los dos mil años*³.

Los relatos de este último libro se agrupan en tres series diferentes tanto en lo que se refiere al enfoque literario como a su intención. Al principio, se nos presenta como una especie de *Diablo Cojuelo* en el que, a la manera de *Los Sueños* quevedescos, un personaje femenino (que podemos identificar en cierto modo con la figura alegórica del Desengaño) sirve de guía a otro y le enseña a contemplar la realidad con juicio crítico y a desenmascarar las miserias humanas, **las lacras de una Humanidad** caricaturizada y distorsionada por la técnica surrealista. "El cementerio capitoné" ilustra perfectamente esta corriente. Pero pronto el libro cambia de

1 Idem.

2 Visión humorística, burbujeante de agudeza, desenfado y malicia, vetuada de conceptualismo y fantasía, de la vida provinciana (...). La frescura de observación en cuanto a costumbres y psicología local, la vivacidad en la captación de los detalles, la zumba y riqueza de fantasía con que sabía aprovecharse, por ejemplo, la conocida situación de rivalidad y pugna entre la villa industrial, Gijón, y la vieja capital del principado, la seguridad y eficacia del autor no sólo en la narración, sino también con su excepcional recurso a los sueños y pesadillas reveladoras, el tratamiento matizado de la leve anécdota sentimental en que el relato se apoya", Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1988, 4 reimpresión, t. III, p. 256.

3 "Libro de historias fantásticas es *La guerra de los dos mil años*, acierto todo él, desde el título a la confirmación del autor en su oficio de fabulador, en el cuento o capítulo final. Fantasía de raíz española, arrojando una sátira sociopolítica a veces dura, aguda siempre, de impresionante y lujosa plasticidad", Medardo Fraile, *El cuento español de posguerra*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 29.

orientación y de tono y los relatos se agrupan en torno a dos ejes centrales:

Cuentos de ciencia-ficción, que el mismo escritor ha calificado de "ibérica", con marcada intención satírica, centrados en **los problemas de nuestro tiempo**. Estos textos, la mayoría de ellos alegóricos, retratan las mil frustraciones del hombre de hoy, los excesos de una tecnocracia cada vez más enajenante, el uso indiscriminado de la tecnología, "la barbarie de la técnica" como diría Pavón.

No obstante, los mejores relatos, y, a la vez, los más satíricos, son los que reflejan **la tragicomedia hispana**: lo hispánico secular, el carpetovetonismo, la capra hispánica ("Un paseo por el campo"), los toros ("La Fiesta Nacional"), el flamenco ("Tablado flamenco"), etc.

Todos estos temas, lugares comunes en nuestra literatura, reciben en manos de F. García Pavón un tratamiento especialísimo, debido a que nos los muestra desde un ángulo poco habitual en nuestras letras. En ellos se entremezclan la imaginación desbordante, la truculencia humorística y la sátira despiadada. Son una mezcla de literatura fantástica y simbólica. En cuanto a su contenido, son lo que la pintura de Solana es a la plástica (pintura violenta, ácida, llena de enigmas y de misteriosas vinculaciones). Poseen la hondura, la gracia y la intención satírica de los Sueños de Quevedo y la fuerza de los Caprichos de Goya.

Algunas narraciones de este libro aluden a la historia española de otros siglos ("Los judíos", de honda raíz trágica y no menos profunda dimensión crítica), o a la reciente, concretamente a la política de la postguerra civil ("El avión en paz", alegoría del inmovilismo franquista, y "Palabras prohibidas", denuncia ácida e inapelable de la brutal represión de la lengua y cultura catalanas durante la postguerra).

Los problemas de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha sido testigo de cambios decisivos que han generado un choque entre nuestra

civilización y el sistema ecológico de nuestro planeta. Las principales razones de este choque deben buscarse en tres grandes cambios. En primer lugar, se ha disparado el ritmo de crecimiento de la población mundial; en segundo lugar, la revolución científica y tecnológica ha incrementado nuestro poder para manipular la naturaleza y nuestras posibilidades de modificar el entorno. Por último, ha cambiado el enfoque de nuestra relación con el medio ambiente.

Son muchos los escritores hoy en día que construyen sus obras en torno a estos problemas (en España destacan las figuras de Miguel Delibes y F. García Pavón) y que piensan que el hombre moderno, al igual que el aprendiz de brujo, ha desencadenado fuerzas más poderosas de lo que suponía, fuerzas más difíciles de detener que de poner en marcha.

Según ellos, la soberbia tecnológica nos impulsa a ignorar nuestro lugar en el orden natural y a creer que podemos conseguir todo aquello que nos propongamos. Nuestra fascinación por la tecnología nos hace olvidar que ésta debe actuar sobre la naturaleza para satisfacer nuestras necesidades.

Parece que estamos cada vez más dispuestos a sumergirnos en todos los rituales de la producción y el consumo, pero el precio que pagamos por ello es muy elevado, como pone de manifiesto F. García Pavón en este libro, visionario para la época en la que fue escrito, máxime si tenemos en cuenta que en España se vivían entonces momentos marcados por otras voluntades y otras inquietudes.

Nos refugiamos en las seductoras herramientas y tecnologías de la civilización industrial y ello nos conduce al aislamiento, a la pérdida de nuestras raíces y al vacío espiritual. En "El rodeo", uno de los bellísimos relatos de *La guerra de los dos mil años*, vemos que el consumismo desenfrenado genera la destrucción de las relaciones humanas en general y de la pareja en particular. Este texto es un sátira feroz del matriarcado de hechura norteamericana, en el que la mujer domina y manipula al hombre para resarcir sus ansias irrefrenables de consumo. Nos muestra además los estragos de nuestra sociedad triunfalista, en la que sólo hay cabida para los

ganadores, víctimas por otra parte de su propio éxito, dado que, a menudo, pagan con la muerte el hecho de encumbrarse en la pirámide social.

El consumo, en general, ofrece la falsa promesa de experimentar la intensidad e inmediatez de la vida sin tener que afrontar los temores y el sufrimiento que están indisolublemente unidos a ella. Nuestra civilización industrial nos promete la felicidad y la comodidad como consignas. Por ello, no es de extrañar que en el relato de Pavón "Coches para todo terreno" los ciudadanos se alborocen con la irrupción en el mercado de ese nuevo modelo de coche, capaz de desafiar la gravitación terrestre, circulando verticalmente a través de las fachadas de los edificios: "Aquellos días iniciales de "la nueva vía" fueron una verdadera verbena. Las gentes no se cansaban de mirar a lo alto y alabar las maravillas de la técnica" (p. 130), pero las consecuencias no tardan en perfilarse: el exceso de luz y de ruido desatan un trauma colectivo: "Toda la ciudad se debatía agónicamente por hallar silencio y no ver trallazos de luz", p. 131.

Mas "no era posible prohibir la circulación vertical. Constituía una solución tan eficaz, y generalmente bien admitida, que no había que pensar en prescindir de ella. Era preciso idear nuevos remedios. Fue cosa de pocos meses. Cierta doctor, al servicio de una de las firmas más importantes de coches orugas, inventó un analgésico que insensibilizaba a la desazón de la circulación reflejada", p. 135.

La capacidad de adaptación del ser humano a las sucesivas catástrofes parece no tener límite. Los habitantes de esta ciudad prototípica que nos presenta Pavón no se rebelan contra el acoso de la técnica, tratan de encontrar una solución individual al problema (nunca se organizan colectivamente) y están dispuestos a pagar el tributo de su propia mutación genética antes que renunciar a la presunta "comodidad" de ese coche oruga que resuelve momentáneamente el atasco de las calzadas:

"Desde entonces hasta el día que siempre se recordará en la historia del mundo, el cuerpo humano perdió su ancestral textura, quedó granulado de pequeños móviles palpables y transitado de luces corrientes cuando se hacía

la oscuridad. Pronto los niños empezaron a nacer con esta pintoresca patología y el viejo aspecto de la piel humana se recordaba como expresión de una época primitiva y salvaje", p. 135.

El tema del tráfico vuelve a abordarlo Pavón en "Los andamios". Este texto se inicia con un inaudito amanecer verde y con la insólita aparición de unos andamios colocados a través de las casas para que los transeúntes puedan circular, ya que un enorme atasco ha vuelto las calles de la ciudad intransitables. Una vez más, la gente se acomoda a este nuevo tipo de vida porque, como nos dice el escritor manchego, "decir hombre es decir esperanza, que procura teñir los peores presagios con evasiones consoladoras", p. 111.

Pese a tanta incomodidad,

"nadie parecía dispuesto a hacer reclamaciones energéticas. Cada cual atendía a sus quehaceres inmediatos, se procuraba los humildes placeres que estaban a su alcance y se abstenía de hacer el menor comentario (...) todos justificaban la excepcionalidad de las condiciones en que se desenvolvía la vida de la ciudad", pp. 114-115.

"Y elogiaban al sol verde por sus virtudes salutíferas; no quemaba, no hacía arder la sangre, por el contrario la mantenía en una temperatura media que imposibilitaba reacciones apasionadas. Sí; se reconocía que la luz verde disminuía la actividad cerebral, las vibraciones nerviosas y el reprís vital, pero esto ciertamente era beneficioso para la buena convivencia ciudadana", p. 115.

Otro invento tecnológico que inspiró dos cuentos excelentes de este libro, es la televisión. "El mundo transparente", que recuerda alguna escena de 1984 de Orwell, describe la invención y utilización de unos minúsculos receptores capaces de hacer visibles los interiores de las casas. Estos televisores particulares, que invaden los secretos de los hogares, provocan consecuencias que van desde la curiosidad divertida de los primeros momentos al desequilibrio colectivo, hasta el punto de que un Gobierno Internacional tiene que adoptar medidas de terror, imponer una dictadura mundial, para acabar con la televisión indiscreta. Fue necesario imponer "el gran

decreto de los nuevos tiempos, que aunque repugnaba a la mayor parte de las conciencias, resultó imprescindible para garantizar, al menos un poco más de tiempo, la supervivencia de la sociedad humana dentro de la barbarie de la técnica. La técnica en manos de los filisteos y hombres comunes se había transformado en un peligro sin paralelo en la historia de la humanidad. El famoso decreto establecía, ni más ni menos, una férrea dictadura, una verdadera tiranía, con el fin de lograr "la libertad ciudadana", p. 99.

F. García Pavón está convencido y nos lo dice abiertamente por boca de su protagonista-narrador que "la perfección pública ha de conseguirse respetando la libertad individual. De lo contrario, se cae en una especie de totalitarismo, que pretende arreglar la sociedad en determinada dirección a base de mutilarla y coaccionar la individualidad", pp. 95-96. Pero tampoco cree en la capacidad del hombre para modificar sus hábitos y su conducta porque sabe que resulta muy trabajoso romper con los patrones de pensamiento y acción inherentes a nuestra cultura.

En "Televisión del pasado" se nos presenta igualmente un futurista aparato de televisión en el cual el hombre podrá llegar a ver los sucesos del pasado tal y como ocurrieron. La visión de un retazo de vida de 1840 llega a producir en el público la más angustiada preocupación, la de ser ellos mismos algún día el remedo intemporal de lo que ahora son. El desastroso y escalofriante resultado final de ambos experimentos televisivos es el broche último de los dos relatos que tratan esta temática.

Otro de los grandes sueños humanos es lograr la eterna juventud, congelar el envejecimiento. En "El sueño cortado", la alteración que motiva el avance científico afecta a la edad. Al conseguir provocar un sueño que inmoviliza el organismo se detiene el envejecimiento del durmiente, que despertará en la misma edad que tenía al dormir. En esta futurista situación, con sus "morfisanatorios" y su "Morfila Azul B", irrumpe lo insólito: algo que escapa a los controlados avances técnicos. En un mundo organizado y dominado por la ciencia irrumpe lo inesperado: las continuas y diarias desapariciones, al llegar la noche, de uno de los dormidos, quien de manera inexplicable abandona su nicho para

irse a dormir no a casa de su mujer, como sería lo deseable, sino a su piso de soltero.

En todos los relatos que preceden, nuestro escritor, mas que reflejar un mundo de adivinaciones, intenta -según sus propias palabras¹- poner la técnica de la ciencia-ficción al servicio de unos temas de preocupación actual y de repercusión internacional. A Pavón le interesa sobremanera el mundo en el que vive, sus contradicciones, lo estúpido de una parte de los adelantos técnicos y, sobre todo, la crisis espiritual de la civilización moderna, basada en la ausencia de un objetivo más amplio. El ruidoso discurso de este mundo artificial que hemos creado nos distrae y nos aleja de los ritmos profundos de la existencia; para él estos son cada vez más disonantes y desacordes con el ritmo natural y armónico de la vida, por ello, nos incita a realizar cambios drásticos en nuestras costumbres antes de que nuestro impulso nos haga cruzar el umbral de la catástrofe, antes de que una burocracia mundial tenga que hacer frente a los trastornos ambientales, políticos y sociales en gran escala, provocados por nuestro uso indiscriminado de la técnica, alienando con ello nuestra libertad.

El otro eje en torno al cual se anudan una buena parte de los textos de este volumen es el **carpetovetonismo**. Una virtud de la buena literatura es la de captar lo eterno universal partiendo de lo contingente particularista. Tal es el logro de Pavón a quien la España hacia adonde habían vuelto su mirada los noventayochistas -Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán- le inspiró no sólo una temática sino también una perspectiva estética para su tratamiento.

En algunos de los relatos de este libro, "ve el universo mundo a la española" como quería Valle y como recordaba el perspectivismo de Ortega. Pasea su espejo a lo largo de la geografía castellana para mostrarnos "aquellos montes de finas púas", "cuajados de cabras hispánicas rojas. Cabras rojas por la sangre de cuantos murieron injustamente. Cabras con la cabeza cubierta de cimeras de viejas

¹ Declaraciones de F. García Pavón a L. S. de Govantes, en *Al margen de los libros*. Madrid, 15-2-1968, p. 24.

armaduras. Cimeras con agujeros para dejar salir los cuernos. Millones de cabras con ojos duros de campesino castellano, que a la hora de dormir los dejaban colgados en las jaras para que pudieran vigilar durante su sueño *las injusticias incesantes del mundo de los tontos*: de los hombres con alma de cimera que rompen la ilusión de vivir", "Un paseo por el campo", p. 101.

Aunque no se consideró nunca un autor con vocación política -así lo repitió reiteradamente a lo largo de su vida¹- sí asignaba al escritor la misión concienciadora de la sociedad y el deber de denunciar sus mitos enajenantes. Por ello, nos enfrenta a menudo con el fanatismo, la violencia y el atraso ibéricos. Algunos de estos relatos son un poco el alcaolide de la España eterna, de la España que duerme debajo del ala sin plumas y en la cabeza las más estrafalarias figuraciones:

"Decía Ella que entre los picos más altos había lagos de sangre espesa donde nadaban sin cesar las cabras hispánicas en espera de no se sabía qué día importante de la historia, y nadaban lenta y fatigosamente, heroicas, sin permitir que se les cayera la cimera rota", ídem, p. 101.

Tal estética literaria se aviene al calificativo de expresionista y nos lleva directamente al terreno de las artes plásticas. Valle-Inclán reconocía que el esperpento lo había inventado Goya, C. José Cela atribuye el hallazgo del apunte carpetovetónico² -que, en su

1 "Para mí la literatura es un ejercicio lúdico, en el que antes busco el placer de la evocación, pintura de tipos, ambientes, recreación del lenguaje... y si es posible la belleza, que una propuesta ideológica... salvo que surja sola, y caiga por el canalillo de la pluma hasta el papel inocente", Conferencia de la Fundación J. March.

"Lo que haya de política o crítica social en mi obra, pocas veces nace de un propósito doctrinal. Es más bien una filtración de mi pensamiento y sensibilidad personales", declaración a Tomás Fernández, publicada en *El Libro Español*, abril, 1976.

2 En uno de los prólogos más enjundiosos escritos por Cela para el tomo III de su *Obra completa*, titulado "Relativa teoría del carpetovetonismo" nos ofrece una definición de la modalidad literaria acuñada por él "El carpetovetonismo pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un

opinión, puede ser tanto escrito como dibujo- a Quevedo y a su epígono Torres de Villarroel, pero también, entre los contemporáneos, a Eugenio Noel y Ciro Bayo, ya entre los pintores al nombre del autor de los Caprichos y Disparates, los de Regoyos, Zuloaga, Valdés Leal y tantos otros.

Es evidente que tras el carpetovetonismo -representado por una plétora de nuestros mejores escritores y artistas- alienta una determinada concepción del hombre, un particular e inconfundible humanismo. El deseo, como decíamos antes, de desenmascarar los mitos y falsedades tras los que se escuda un pueblo y de colaborar a la edificación de un futuro mejor.

F. García Pavón aborda también en este libro otros temas genuinamente españoles¹; es decir, los toros y el flamenco, pero la visión que él nos ofrece se sitúa a mil años luz de la que nos han legado otros escritores españoles de la misma época (Juan Goytisolo, Luis Martín Santos, por ejemplo), o de las precedentes: Ortega y Gasset, etc. En efecto, en el relato titulado "La fiesta Nacional" nos presenta una tremenda farsa, una corrida sin toro ni torero, a la que asisten los dos protagonistas del libro, ambos anónimos. Cuál no será su estupor al percatarse de que el público está compuesto exclusivamente de curas y de monjas que, ilusionados como aquellos palaciegos con el traje invisible del emperador, aplauden con denodado entusiasmo una faena taurina invisible.

No se trata, pues, de una reflexión sobre el mundo de los toros como espectáculo popular ni sobre su posible valor simbólico, visto como expresión de unas fuerzas conservadoras o como la sublimación de la frustración de todo un pueblo, especie de exorcismo colectivo, como pretendía Luis Martín Santos.

trozo de vida peculiares de un determinado mundo, lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida".

1 "Tablado flamenco". "El velorio", "La fiesta nacional" y otros capítulos, son temas permanentes españoles trascendidos como algo imaginativo", revelaciones de Pavón a L. S. Govantes.

El texto de Pavón hay que interpretarlo, a mi modo de ver, como una alegoría de la omnipotencia del clero tras su alianza con la dictadura franquista, y de su falsedad y ruindad al usurpar al pueblo su cultura y al querer hacerle comulgar con ruedas de molino presentando esta alianza como un deseo divino y un bien para la nación.

La alegoría y la crítica acerba volvemos a hallarlas hermanadas en otro relato de este libro, "Tablado flamenco", visión escalofriante y surrealista de la desnaturalización del flamenco a manos del franquismo, entregado como pasto a un público inglés incapaz de comprenderlo y, en consecuencia, de apreciarlo.

Es bien sabido que el flamenco, aunque se ha convertido en el típico exponente del folklore nacional de España, refleja el sentir de un grupo socio-lingüístico especial: el gitano-andaluz¹. En sus inicios debió fraguarse en la intimidad de los hogares, en las faenas del campo, en las cárceles y empresar sus alegrías y, sobre todo, sus tristezas. Es muy posible que haya nacido como espíritu de protesta de un pueblo marginado, perseguido y que sea la expresión angustiosa de las calamidades que los afligieron en su vida cotidiana.

El flamenco es, pues, un arte popular portador de esencias humanas y merece más respeto del que le deparó el franquismo. Su explotación como cebo para atraer al turismo ocasionó estragos devastadores no sólo a los gitano-andaluces sino a la cultura de toda la Nación. Este es, a nuestro modo de ver, el mensaje central del relato. En la época en la que fue escrito no podía formularse la crítica abiertamente, por ello Pavón eligió la vía de la agudeza y el ingenio.

Otros aspectos de la **realidad histórica** de aquel momento son objeto igualmente del juicio severo y mordiente del escritor. Pocos intelectuales supieron desplegar tanto talento como Pavón para

¹ Cfr. Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1979.

denunciar sin complacencia los abusos del franquismo. Ello queda patente, una vez más, en el texto más conocido del libro "El avión en paz".

Un bimotor anticuado (símbolo del régimen), cuya tripulación está compuesta esencialmente de militares y religiosos, ha quedado misteriosamente suspendido en el aire, desafiando con ello las leyes de la física. Si bien al principio este descubrimiento insólito suscita la curiosidad internacional, poco a poco el mundo entero se acostumbra a la anomalía y "mientras tantos y tantos aviones españoles, aunque de patente extranjera, volaban; y tantos y tantos aviones extranjeros iban y venían, aquel viejo bimotor, aquel motor inmóvil, permanecía suspendido en el espacio sin explicación racional alguna", p. 79.

El escritor manchego no sólo se atrevió a ridiculizar al gobierno de Franco parodiando sus instituciones y su comportamiento, lo que ya de por sí en aquel momento implicaba riesgos notorios, sino que además denunció el apoyo internacional prestado a dicho régimen:

"Lo que sí tuvo lugar, en evitación de rumoreadas tentativas fue el acuerdo internacional, aprobado en la ONU, de prohibir terminantemente, bajo pena de muerte, el intentar cualquier agresión, empuje o movimiento que alterase la pacífica existencia de aquel viejo, inmóvil y trepidante bimotor", p. 77.

Recordemos que los pactos firmados con el Vaticano (1951) y con los E.E.U.U. (1953) significaron el pleno reconocimiento internacional del régimen franquista y el apoyo definitivo a su permanecía¹.

¹ Con Norteamérica fueron firmados tres: el de asistencia económica, el de ayuda para la defensa mutua y el de suministros de material de guerra. El más importante, por su alcance y el carácter de las concesiones, fue el segundo. Conforme a él se autorizó la construcción en España de las bases militares como pieza complementaria del dispositivo bélico norteamericano en torno a la URS. Esto supuso la consolidación internacional del régimen y el espaldarazo que necesitaba para ingresar en las Naciones Unidas el 15 de diciembre de 1955.

Gracias a la viuda del escritor, hemos podido consultar el manuscrito de *La guerra de los dos mil años*, el cual nos suministra datos interesantes y sorpresas aleccionadoras. Además de revelarnos la fecha de su composición (entre 1963 y 1965 aproximadamente), y su marcada preocupación estilística, nos permite comprobar que Pavón practicó la autocensura en aquellos textos de contenido político, así la versión inicial de "El avión en paz" contiene fechas precisas que fueron suprimidas o modificadas en la versión que vio la luz en 1967. Veamos algunos ejemplos:

Texto publicado

Manuscrito

"-No, señor, estoy... estamos perfectamente. Toda la tripulación y pasaje vemos en estos momentos el bimotor inmóvil. Cuanto les ha dicho el Radio es exacto... *Sí, señor, sé perfectamente que esos bimotores dejaron de hacer servicio en 194... No, no, señor. No sabía que exactamente este bimotor se hubiera dado por perdido hace tantos años...*", p. 74

"No, no sabía que este bimotor se dio por perdido en abril de 1939".

"No, insisto en que los estoy viendo con mis prismáticos. No, no puedo aproximarme más... *No digo que unos motores puedan estar funcionando tantos años...*", p. 74.

"No digo que unos bimotores puedan estar funcionando 26 años" ¹

¹ El manuscrito sitúa el descubrimiento del bimotor inmóvil el 16 de abril de 1965. Si sumamos la fecha de su desaparición: 1939 +26, obtenemos exactamente la cifra 1965.

"Hombres de uniforme, algunos religiosos, paisanos con caras de españoles. Pocas mujeres. También se pudo comprobar la fecha del "ABC" que leía aquel que ya había sido visto desde lejos", (...)*p.* 78.

También se pudo comprobar que el ABC que leía aquel que ya había sido visto desde lejos era la edición de Sevilla y correspondía al día (...) de abril de 1939. Exactamente del mismo que desapareció el avión como era de suponer"

Mariano José Larra, al analizar las letras españolas del Siglo de Oro, había observado con gran acuidad:

"Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus pensamientos francamente una importancia que sin eso rara vez hubieran conseguido (...) La lucha que se establece entre el poder opresor y el oprimido ofrece a éste ocasiones sin fin de rehuir la ley y de eludirla ingeniosamente".

Dicha anotación es perfectamente aplicable a la época de Pavón. Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de recursos y de técnicas necesarios al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática "prohibidas". Nuestro escritor aprendió muy pronto el manejo de la astucia. Sus textos han adoptado el arma del enemigo y han salido fortalecidos de la prueba. No obstante, él sabía muy bien que, para evitar los problemas, la crítica debía aparecer finamente velada, de ahí que la versión definitiva sea menos explícita en lo que se refiere a fechas y datos concretos. Con ello gana en poder de insinuación, clave de su interés.

Lanza igualmente sus dardos envenenados contra la política lingüística impuesta en esta época en todo el territorio nacional. No trazaremos aquí las vicisitudes históricas, políticas y culturales de las cuatro lenguas nacionales de España porque ello nos llevaría muy lejos. Simplemente recordaremos que, tras el advenimiento de la República, la Constitución de 1931 incluía los Estatutos de Autonomía y el reconocimiento de las lenguas regionales. Concretamente el de la Generalitat, aprobado el 2 de agosto de

1931 y puesto en vigor el 9 de septiembre de 1932, estipulaba: "El idioma catalán es, como el castellano, lengua oficial de Cataluña. Para las relaciones de Cataluña con el resto de España, así como para la comunicación de las autoridades del Estado con las de Cataluña, la lengua oficial será el castellano.

Toda disposición o publicación oficial dictada dentro de Cataluña deberá ser publicada en ambos idiomas.

Dentro del territorio catalán, los ciudadanos, cualquiera que sea su lengua materna, tendrán derecho a elegir el idioma oficial que prefieran en sus relaciones con los Tribunales, autoridades y funcionarios de todas clases, tanto de la Generalidad como de la República"¹.

Dicha situación no estaba destinada a perdurar ya que tras el final de la guerra civil las lenguas regionales perderán todo reconocimiento. En el caso de Cataluña, una ley de 1940 decretaba:

1. "A partir del 1 de agosto todos los funcionarios contractuales de las corporaciones municipales de la región que se expresen en el interior o en el exterior de los edificios municipales en una lengua que no sea la del Estado serán inmediatamente destituidos, sin que tengan derecho a reclamar.

2. Por lo que se refiere a maestros públicos y particulares, esta falta comportará la pérdida de los derechos a enseñar"².

En el año 1945 se promulgó una nueva ley de Instrucción Pública en la que se establecía que "la lengua española, vehículo fundamental de la comunidad hispánica, será obligatoria y objeto de cultivo especial, como imprescindible instrumento de expresión y formación humana, en toda la educación primaria nacional"³.

1 Miguel Díez, F. Morales, A. Sabín, *Las lenguas de España*. Madrid, Ed. Alcalá, 1976, p. 161.

2 *ídem*, p. 162.

3 *ídem*.

Nuestro escritor, hombre profundamente liberal y respetuoso de las diferencias, no podía permanecer insensible frente a esta realidad brutal y mutiladora, por ello, a su manera, se solidariza con los catalanes (indirectamente también con los gallegos y los vascos) y denuncia, en un relato conmovedor titulado "Palabras prohibidas", la devastación causada por esta política.

La escena se sitúa en la ciudad de Barcelona. Aunque no se dice explícitamente el nombre de las calles corresponde a esta capital:

"Hombres, mujeres y niños marchaban muy serios por las calles y plazas, por las Ramblas y Paralelo, sorteando el pisar aquellos montones de cosas de escribir. Los mendigos, los soldados astrosos y los payeses¹ parecían ciegos para tanto cilindro (bolígrafos, plumas, etc.) como cubrían los suelos", p. 178.

En realidad, no se trata de desinterés sino de temor de apropiarse unos objetos que escriben automáticamente en lengua catalana, cualquiera que sea su usuario, lengua a la que el franquismo ha declarado la guerra. Ello genera la castración de todo un pueblo, simbolizada en el texto de Pavón por las muelas² extraídas brutalmente por unos dentistas carniceros que han invadido la ciudad: "traían a la gente en manadas y uno a uno, a la fuerza los amarraban en el sillón. Las extracciones eran rapidísimas, brutales, entre gritos", pp. 181-182.

Esta amputación colectiva genera un dolor indescriptible pero lo que es todavía peor acrecienta el odio y el resentimiento del pueblo catalán contra los castellanos. Aquí también, como en *El Cid*, es una niña de nueve años la que tiene el coraje de hacer frente a los adultos.

"Con la cara relejosa de sangre y ambas manos cubriéndose la boca, sollozaba. Estaba sola. Me miraba con odio (es la protagonista, representante de la cultura

1 Campesinos de Cataluña.

2 Perder los dientes significa miedo a la castración o a la derrota en la vida.

castellana, la que narra los hechos). De pronto, en un arrebato de furia y en un castellano malísimo me dijo, al tiempo que empujaba con el pie unas cuantas muelas de las que había por el suelo:

-¡Tome, tome también esto!", p. 182.

"Yo no sabía qué hacer. Por fin intenté acercarme a ella para consolarla. Más que todo me dolía su soledad. Su odio precoz.

Al ver mi intención, me escupió y echó a correr, como si yo estuviera apestada", p. 183.

Vemos que la alegoría en manos de Pavón se convierte en un escalpelo de cirujano que penetra hasta la entraña de la sociedad y la deja abierta para que podamos inspeccionarla.

Intertextualidad

Todos los textos mencionados se inscriben en el marco de las obras satíricas que ponen de relieve las flaquezas y los vicios del mundo. Pavón en su cometido contaba con los moldes expresivos de escritores de primera fila¹.

Como ya dijimos anteriormente, esta obra se configura en torno a un viaje efectuado por el protagonista-narrador en compañía de una mujer que le sirve de guía y le enseña a contemplar la realidad. Esta estructura narrativa del viaje es de antigua raigambre literaria. La encontramos en la obra de Luciano (quien, a su vez, la

¹ Como dice José Domingo, "nos hallamos ante un libro en que la fértil imaginación del autor, mediante una mezcla de ingredientes que van desde el surrealismo y el escape onírico a la crítica social y aún histórica, emulsionado todo ello con una poesía de muy buena ley, nos procura una de las obras más originales de nuestra actual literatura de ficción. Obra que nos conduciría en busca de antecedentes directos, aparte de una posible influencia kafkiana, a la hondura, la gracia y la intención satírica de los "Sueños de Quevedo", "Narrativa española: Sánchez Espeso y García Pavón", en *Insula*, núm. 256, 1968, p. 5.

tomó de Menipo¹), cuya influencia se dejará sentir siglos más tarde en los escritores españoles, particularmente en la obra de uno de los más destacados moralistas y satíricos del siglo XVII, Francisco de Quevedo (principalmente en *Los sueños* y en sus *Fantasías morales*). En *El mundo por dentro* el escritor es conducido por la calle de la Hipocresía por un anciano, el Desengaño, que revela a las gentes y a las cosas como son realmente. La deuda de Pavón con Quevedo fue reivindicada en múltiples ocasiones por el escritor manchego. Uno y otro desmontan la sociedad de su tiempo y nos la muestran bajo la envoltura del humor, sin embargo, el de Quevedo es amargo, acre, propio de un moralista exasperado por el espectáculo universal de la hipocresía y del egoísmo. El de Pavón es mucho más desenfadado, lúdico, irónico, más próximo al que Luis Vélez de Guevara emplea en *El diablo cojuelo*. En el tramo III de este libro se nos presenta una singular visita (viaje) por el Madrid del s. XVII en la que Cleofás describe lugares y escenarios que antes no había visto y que ahora puede contemplar gracias a la guía del Diablo².

Otra de las obras supremas de la literatura española del siglo XVII, por la trascendencia de su pensamiento, que se inscribe en el marco de las novelas de camino, es *El Criticón* de Baltasar Gracián, obra alegórica, como *La guerra de los dos mil años*, que describe el viaje por la vida de Critilo (guía que representa el juicio, la razón y la experiencia) y Andrenio (hombre guiado que encarna los impulsos naturales).

En todos estos textos persiste la sátira más o menos caústica y el esquema de un personaje que enseña a otro cómo es la realidad

1 El motivo del viaje celeste y subterráneo ha sido considerado como una de las características repetidas en la obra de Menipo y lo hallamos recurrentemente en la novela bizantina (*Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*). La huella de estos viajes puede rastrearse aún en *El Quijote*, aunque la intencionalidad no sea la misma, en II, 41 (aventura de Clavileño) y II, 22 (aventura de la cueva de Montesinos).

2 Otros libros satíricos de la misma época son los *Anteojos de mejor vista* (1630) y *El mesón del mundo* (1631) de Rodrigo Fernández de Ribera, *Guía y avisos de forasteros* (1620) de Antonio Liñán y Verdugo o *Arca de Noé y campana de Belilla* (1697), obra mediocre de Francisco Santos.

desde una posición privilegiada. El mundo es contemplado desde la atalaya y con la distancia necesaria para verlo tal como es en realidad, "chimenea tras tapiz", como dice Baltasar Gracián en *El Criticón* (II, 1). Nada es lo que parece, por ello, en la obra de Pavón, Ella impulsa al protagonista-narrador a desarrollar su sentido crítico y a no dejarse engañar por los manipuladores de la historia.

Especialmente visible en la obra que nos ocupa es la huella de Cervantes. Pavón la pone claramente de manifiesto en el capítulo que cierra el libro titulado: "la cueva de Montesinos". El protagonista, al igual que don Quijote, desciende a la cueva del místico para enfrentarse con la soledad y la incomprensión de los demás. La aparición de unos seres humanos "no mayores que un dedo", en la famosa cueva, remite a aquel otro alarde de fantasía que tuvo don Quijote cuando se hizo descolgar siglos antes en el mismo lugar y charló con Merlín.

Pero este diálogo con el autor de *El Quijote* posee implicaciones técnicas también. En el inicio de "Palabras prohibidas" descubrimos un efecto literario de marcado acento cervantino: los dos personajes hablan de *La guerra de los dos mil años*; es decir, la ficción se automenciona, como ocurre en *El Quijote*, y los rígidos contornos dentro-fuera de la misma tiende a borrarse:

"Aquella noche de invierno, de niebla amarilla, ante unas copas muy altas, talladas con flores exóticas, nos dedicamos a recordar cosas ni tan viejas como la quema y requema de los judíos en el s. XV, ni tan de hogaño como la destrucción de la cabeza del mundo, allá por el año 1990, con las bombas niqueladas.

Ella consumió el turno aquella trasnochada evocando imágenes ya perdidas en la memoria de los hombres. Yo que ignoraba la intensidad de aquellos capítulos históricos, pasé una noche de congoja", p. 177.

Estas historias forman precisamente el meollo de textos como "Los judíos" (VIII) o hacen referencia a otros, como "El mundo transparente" (IX), "Un paseo por el campo" (X). Nos hallamos aquí ante un claro exponente de lo que hoy se designa con el nombre de

metaficción¹, la ficción dentro de la ficción, técnica que Cervantes utilizó ya con mano maestra en el Quijote².

Pavón comparte con Quevedo, Cervantes y Baltasar Gracián la amplitud, el vigor, la fuerza del chiste, la tendencia irresistible a la ironía y la sátira, el conocimiento profundo de las flaquezas y de los vicios del mundo, la facultad de hallar enseguida el lado ridículo de nuestra pobre y frágil naturaleza humana.

Pero el diálogo intertextual lo entabla análogamente con otros escritores clásicos menos trascendentes. Así su texto "El paso de las aceitunas" alude al paso del mismo nombre de Lope de Rueda, pese a que el contenido y la intención son sensiblemente diferentes. El de Lope de Rueda trata de una disputa en el seno de una familia y vemos cómo en el hogar del campesino Toruvio todos riñen por el precio al que la hija venderá el producto de unos olivos que acaba de plantar o que tal vez incluso se ha olvidado de plantar. Esta obrita, que termina desinflando el globo de las ilusiones vanas, es un buen ejemplo de una larga tradición en la literatura española, una tradición que alcanzará su punto culminante en el Quijote. El relato de Pavón, en cambio, nos transmite la angustia del tiempo que transcurre y es una concesión a la rememoración autobiográfica del escritor, vena poco explotada en este libro. Lo más interesante no es el contenido en sí mismo, sino la utilización que hace nuestro escritor de la técnica del paso en la estructura global de su libro. Recordemos que era una unidad cómica ya preparada de antemano a las que los actores solían recurrir para

1 Esta técnica recibe el nombre de *metaficción*. Gonzalo Sobejano, entre otros, ha estudiado este fenómeno aplicado a la novela: "Una novela que se refiere a un mundo representado (fingido o imaginario en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino en gran proporción y, principalmente, a sí misma, ostentando su condición de artificio, es una metanovela, de manera semejante a como el lenguaje que no remite a un mundo de objetos o contexto, sino a otro lenguaje o código, se llama "metalenguaje", "Novela y metanovela en España", en *Insula*, núms. 512-513, agosto-sept. 1989, pp. 4-6.

2 Estudiamos este tema en "Algunos procedimientos narrativos del Quijote", en *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina*. Lausanne, Hispanica Helvetica, 4, 1992, pp. 47-70.

animar sus obras más extensas. Los pasos podían, pues, usarse a modo de un breve descanso, como un intermedio o como una obrita preliminar a la obra. El de Pavón ocupa la penúltima posición y, a mi modo de ver, intencionadamente crea un remanso y nos prepara, nos predispone para entrar en "La cueva de Montesinos", punto culminante del proceso de concienciación del personaje y magistral broche de cierre que ilumina de manera especial el sentido último de este libro. Con esta clase de alusiones estructurales el relato se apropia del tono y formato de otros tipos de escritura provocando en el lector resonancias y significaciones múltiples.

En otras ocasiones, hace referencia directa a figuras históricas, legendarias o mitológicas como personajes de sus textos, así en "Los judíos" los protagonistas leen "el viejo libro de Lucio Marineo Sículo¹ sobre la *Vida y Hechos de los Reyes Católicos*", p. 81 y los diferentes párrafos insertos textualmente dentro del de Pavón abren la puerta a la rememoración, a la revisión histórica y son utilizados por nuestro escritor para parodiar toda una época, unas costumbres, unos comportamientos.

En suma, el escritor manchego asimiló ideas, sugerencias o anécdotas de las más diversas fuentes y los más variados elementos de la técnica narrativa. Se servirá de múltiples elementos amalgamándolos en una grandiosa concepción que encubre, reelabora y supera tales reminiscencias. Convertirá los posibles préstamos en una sarcástica (a veces jocunda) visión del mundo moderno, comunicándoles con ello un sesgo peculiar, infundiéndoles el aliento, la hondura y la trascendencia del escritor genial.

Irene Andres-Suárez

Universidad de Neuchâtel

¹ Maestro de latín en la corte de los Reyes Católicos y famoso historiador de América.

Carmen MARTÍN GAITE

Reflexiones sobre mi obra

Buenos días a todos. Quería antes de nada, a parte de agradecer naturalmente la invitación que se me ha hecho a venir aquí a participar en estas Jornadas que están siendo muy interesantes, decir de que voy a hablar. Primero, yo traía una conferencia, pensada y preparada y escrita, que está aquí, pero ayer cuando oí a mi querido amigo Antonio Vilanova me di cuenta de que yo iba a repetir, de otra manera pero parecido, lo que él dijo, y además en plan de habérselo robado a los críticos; porque yo, cuando termino una obra, como bastante trabajo tengo con hacerla, el tenerla que analizar me resulta bastante trabajoso. Entonces yo casi todo lo que sé sobre las cosas que he escrito se lo debo a los lectores y críticos de mi obra. Hay otros colegas míos que son quizás menos agradecidos o más displicentes y afirman que a ellos lo que dicen de su obra no les importa nada, ni les aporta tampoco. A mí me parece al contrario, es decir, todo el que lee un libro (escrito por mí, por ejemplo, en este caso) está haciendo una interpretación de algo que yo no sé muy bien si he puesto así o no. Yo ya digo que el proceso de elaboración de un libro me resulta trabajoso, pongo mis cinco sentidos en ello y luego me parece muy bien que sean los demás, — yo al terminar el libro lo entrego a los demás — y que sean los demás los que lo expliquen. Pero, leyendo las tesis doctorales que ha habido sobre mi obra, me he enterado de muchas cosas, y sobre esas cosas de que me he enterado había escrito (como repito) aquí unos papeles que no voy a leer; porque Antonio Vilanova hizo ayer una exposición, aunque no pasó por toda mi obra, no pudo pasar por toda mi obra, porque es que tengo un vicio tan enorme de hacer tantos años que tengo mucha; pero, en fin, se fijó, creo, en lo principal. Lo que voy a hacer entonces, y de forma más espontánea y natural — y que creo que además a ustedes les puede significar una aportación diferente — es:

¿cómo me siento yo durante la elaboración de un libro y qué tipo de problemas principales me surgen en esa elaboración?. Porque uno del libro cree saberlo todo cuando lo ha terminado, y no es verdad.

Hay algunos escritores y críticos que dicen que escribir es como parir. Lo dicen generalmente los hombres que no han parido. En general, después de que se ha tenido un hijo hay una cosa en lo que sí se puede parecer escribir un libro a tener un hijo — pero no en el momento de parir, sino luego —; que el libro al poco tiempo de tenerlo ya en el mundo empiezas a desconocerlo y crees que lo conocías, y ya no lo conoces; y con los hijos también pasa así. Eso sí que es bastante interesante, ese paralelo, es decir, las personas de las que uno cree saber todo, después no, porque ellos se relacionan con otras personas, y con esas personas son distintas a como son con uno. El libro tiene vida propia y después se empieza a relacionar con los lectores de una manera que yo ya no lo reconozco; muchas veces me dicen: "tú, en tu libro esto significa..., hay este paralelo"; y yo lo acepto puesto que el lector lo ha visto así, pero yo a lo mejor no lo había visto, pero eso no quiere decir que no sea verdad, porque tiene muchas vidas. Yo tampoco me puedo imaginar que una persona que he parido en un momento determinado tenga un comportamiento que a mí me ha parecido, que yo que creía conocerla tan bien, resulta que no. En eso hay un paralelo. En lo otro de parir, renuncio, porque al parir se pasa muy mal y escribiendo, por lo menos yo, no lo paso nada mal. Al contrario, lo paso muy bien. Es uno de mis mayores placeres y tengo la suerte grande de que el vicio se acrecienta; porque escribir no es un oficio, es un vicio, un vicio que además a veces te pagan, no mucho, pero te pagan. La gente lo envidia porque dicen, "anda, ésta está haciendo lo que le gusta, y encima la pagan". Claro, da envidia.

Bueno, hechas estas puntualizaciones, voy a hablar en primer lugar de lo que se llama el espacio, lo que llamaba Gaston Bachelard la "poétique de l'espace", es decir, ¿qué aparece en la mente de un señor que tiene la pluma y el papel y le está dando vueltas a una cosa, antes incluso de haber imaginado cómo va a ser una novela o de qué va a tratar esa novela? No sé los demás; una

servidora, lo primero que ve es un espacio. Este espacio que es donde se suele desarrollar posteriormente, a veces tarda mucho en empezar a moverse gente por ese espacio. Este espacio puede ser espacio soñado, imaginado, pero siempre espacio que conserva alguna reminiscencia de algo visto. Es decir, el escritor después transforma este espacio; pero creo que primero que uno ve qué va a ocurrir, antes de saber lo que va a ocurrir, se imagina un lugar donde va a ser propicia la conversación.

Los protagonistas de mis novelas hablan muchísimo. No paran de hablar. Es que no paran, una cosa terrible. Los dejo allí, ya les busco el espacio. Los meto en ese espacio y es que inmediatamente se ponen a hablar. Estos espacios, como ya he dicho, tienen mucho, muchísimo que ver en mi obra, hasta tal punto que yo luego voy a hacer una pequeña puntualización, o diríamos mejor, un paralelo entre lo que tiene mi obra narrativa de teatral. Luego voy a dar incluso algunos detalles concretos leyendo trozos de *El cuarto de atrás*. Como digo, este espacio se me presenta de una manera irreversible. Voy a hablar de tres novelas mías concretamente en las que, de muy distintas maneras, el espacio se me presentó de forma inmediata.

Para empezar cronológicamente, primero voy a hablar de *Ritmo lento*. *Ritmo lento* surgió de la siguiente manera: la Ciudad Lineal de Madrid, que algunos de Uds. conocerán (pero muchos no la conocerán como era), La Ciudad Lineal es un lugar donde en tiempos la burguesía acomodada iba a veranear, de tal manera que no era a parte de Madrid y era casi como un barrio de chalets, donde la gente tenía sus jardines y a veces tenía la casa en Madrid y después iban a veranear en la Ciudad Lineal. Esto se conservó casi hasta los años sesenta, años en que está pensada *Ritmo lento*. Recuerdo perfectamente el día que surgió la llamada de *Ritmo lento*. Yo había ido a dar un paseo con mi hija de cuatro años y un amigo suyo de seis. Habíamos cogido un tranvía y habíamos ido a la Ciudad Lineal y había un tiiovivo en medio de aquel maravilloso bulevar con árboles que ahora, pues claro, no lo reconoce nadie; y como este amigo era un poquito mayor y estaban a gusto allí los dos en el tiiovivo, pues yo me marché por una de aquellas calles laterales a dar un paseo; y vi un chalet que nunca lo he podido

olvidar y era un chalet que dije "en este chalet tiene que pasar una novela", pensé yo. "Todo lo que pase aquí será novelesco, tendrá que ser este chalet". Bueno, no sé, fue un "coup de foudre": yo vi aquel chalet, estuve pensando, me quedé sentada, tanto es así que tardé incluso en volver donde estaban. Estaban preocupados porque había tardado en venir y salió un perro del chalet y me asustó un poco. En fin, fue, era, como me parece, en otoño y me quedó una impresión enorme de aquel lugar. Ese fue el origen de *Ritmo lento*, chalet que no sólo no está ya allá, por supuesto, incluso pocos años después, cuando una vez terminaba una novela, quise ir allí para hacer una fotografía para que hubiera aparecido en la portada, ya no estaba. Es decir, eran aquellos años — y precisamente eso condicionó también el contenido de la novela, puesto que esa novela trata de los barrios amenazados de destrucción entre otras cosas, entre otras muchas. No voy a hablar de la novela porque para esto está Vilanova que hablará otra vez de *Ritmo lento*. Pero digo, fue el chalet, el jardín, el perro y aquella sensación de tiempo detenido que tuve durante unos instantes y que posiblemente incidió algo de mi vida personal, que yo podía aquel día estar cansada o habría tenido algunos apuros domésticos o cosas, lo que fuera, y en aquellos diez minutos que pasé allí viendo aquel chalet me pareció que el tiempo se detenía y eso fue la espoleta de la novela. Bueno, esto lo explico así porque hace más tiempo, y no me acuerdo tanto, pero bien.

En *Retahílas* es un caso todavía más llamativo. Yo estaba en el archivo de Simancas siguiéndole la pista a un personaje dieciochesco, el viejo Don Melchor de Macanaz, y estaba pensando en Macanaz, no pensaba en nada más que en eso, pero de vez en cuando se me metía entremedias a dos personas que estaban hablando en una vieja habitación, en una habitación de una casa muy derruida y esas dos personas yo no sabía si eran un hombre y una mujer o si eran dos mujeres. Dos hombres no eran, eso no. No los veía como dos hombres hablando. Veía o a un hombre y una mujer o a dos mujeres y chaca chaca chaca. Bueno, y de vez en cuando yo salía con mis asuntos del viejo Macanaz y de vez en cuando ponía una raya (que está en mis cuadernos) y ponía "para *Retahílas*" porque lo primero que se me ocurrió fue el título. Dos personas hablando en una habitación con deterioro, es decir, son

habitaciones o lugares donde ese lugar tiene una significación también de tiempo. Es decir, Uds. estarán de acuerdo en que ahora los locales parece que los hacen para que uno se vaya en seguida. Es decir, también los locales públicos. Entonces yo tengo esta nostalgia — quizás porque he vivido en época en que la gente hablaba más en los cafés, o por recuerdo de mi padre que también me lo contaba — tengo la nostalgia, o casi la necesidad, casi como si las plantas éstas que están buscando la luz, yo voy buscando siempre lugares donde se dé bien la conversación, donde se ve bien también el pensamiento solitario. Y por eso remito a *La poética del espacio*, un libro espléndido, por cierto, que yo leo mucho, que es esos huecos que el hombre necesita o esos lugares donde piensas que, si estuvieras en otro sitio, no hablarías de la misma manera, porque del propio lugar viene el marco que te ayuda a que las palabras surjan así. Luego hablaré de esto más, cuando se enmezcle la literatura con la vida, como ocurre en mi novela *El cuarto de atrás*, que ésa es en la que más lo notaremos cuando lo vayamos a analizar. Bien, *Retahílas*, yo me acuerdo, hubo una temporada en que yo no escribía novelas y no pensaba hacerlo de momento. Estaba en otras historias, de historia precisamente, y estaba buscando el hilo del proceso inquisitorial de Don Melchor de Macanaz, el cual Don Melchor de Macanaz, sus papeles eran un poco como su garantía de vida. No voy a contar la historia de Macanaz, pero es un viejo que está exiliado en el siglo XVIII y va siempre con sus papeles, escribe a la corte. Es decir, su vida es tinta, su sangre es la tinta, está siempre escribiendo a la corte y los papeles y los papeles. Y envejece con los papeles y envejece ignorando los papeles y su vida, en los papeles, y eso se me trasvasó, sin quererlo yo, al argumento de *Retahílas*, puesto que hay una vieja que tiene un baúl con papeles antiguos, cartas antiguas que no sabe a quién dar y que lo más importante de la novela es esa vieja que se está muriendo y las dos personas que mientras ella agoniza hablan. Todo esto se me fue configurando siempre en torno a una vieja habitación. Esa vieja habitación en parte yo la había visto, pero en parte está transformada. Cuando yo era niña, hasta los veinte años creo que estuvimos en aquella casa, una casa en Galicia que tenían mis padres, era de mi madre, cuya casa he descrito directamente en un libro mío, en una pequeña novela que se llama *Las ataduras*. Pero

este pazo del que hablo no era nuestra casa, sino que había allí cerca de nuestra casa, en San Lorenzo de Piñores, provincia de Orense, había unas personas que habían heredado de otras — de estas cosas gallegas, que no sabías de quién habían heredado el pazo ni de quién era.... El pazo lo tenían muy descuidado y a mí me llamaba la atención de niña, aparte de los parentescos que no entendía nada, porque de niño los parentescos nunca los entendemos. Yo no entendía bien de quién era aquel pazo ni por qué lo había heredado aquella otra señora que lo tenía entonces. Pero lo que más me llamaba la atención era ver a través de lo que uno veía, el antiguo esplendor que tendría en otra época que yo ya no alcanzaría. Es decir, allí engancha también lo de la Historia con mayúscula con las historias con minúscula y está precisamente registrado en el texto también de *Retahílas*. El espacio, dentro de ese espacio interior, el cual está presente casi en los títulos mismos de todas mis novelas. Siempre hay alguna referencia al espacio: *Entre visillos, Fragmentos de interior, El cuarto de atrás,*— (*Nubosidad variable* no tanto, pero las nubes están vistas casi siempre de una ventana, de un interior). Es decir, es jugando para mí de aquello desde lo que permanece, que tienes muy conocido, las habitaciones que mucho conoces con relación a lo que se ve desde esas habitaciones o a lo que se abarca en el exterior. Por una parte, el interior propicia lo que llamaba Ortega el ensimismamiento, es decir, el hecho de que estás dentro de una habitación que sea acogedora, conocida o que tenga historias, que rezume historias, y el exterior lo que desde esta habitación sueñas o ves desde la ventana o tiendes a escaparte de la habitación, es ya la alteración, también por usar términos de Ortega. El hecho de ir hacia los demás y, por lo tanto, soñar aventuras que no están en el interior. En la literatura escrita por mujeres es bastante frecuente este dominio del interior; porque las mujeres, sobre todo las que tenemos ya tantos años como yo, hemos vivido mucho en nuestra juventud metidas en casas y viendo las cosas por la ventana. Entonces yo, en ese sentido, soy bastante heredera de una tradición de escritoras que soñaban más con salir de lo que realmente salían, aunque yo me salté esa regla bastante pronto. Yo, la verdad es que salía, pero no estaba bien visto. En la relación del interior con el exterior creo que tiene también mucho que ver, por lo menos tal

como yo lo siento cuando estoy escribiendo algo, que en los interiores se da más el monólogo o el diálogo. Se fijarán Uds. que, en mis novelas, en el interior casi siempre hay dos personas o una, pero nunca hay muchas; en esos interiores de que hablo, interior poético, interior acogedor. En cambio, en el exterior (que exterior también puede ser un cocktail o puede ser en un teatro o lo que sea), se da la conversación más banal, que también la practico en mi literatura, pero la conversación más rota, con menos contenido, más "light". En *Entre visillos*, por ejemplo, fuera, en el casino, que es exterior, por supuesto, con relación a la casa, está la gente hablando, se interrumpen unos a otros; llevo la técnica de que la gente habla, pero, en fin, hablan, hablan, pero eso es una conversación que no es de una comprensión, no es eso que llama la señora Martín Gaité, que llama ella la búsqueda de interlocutor. Bueno, esa búsqueda de interlocutor, ésa no se da tanto en los locales públicos. Para poner un ejemplo: aunque *Entre visillos* es una novela más de exteriores, de calle, de un ambiente sócial, porque el protagonista en *Entre visillos* es la ciudad, sin embargo, cuando únicamente se da una conversación o un monólogo es cuando esa niña se pone a escribir un diario, que se mete en una habitación donde ella dice que busca un rincón, que no oiga a los demás; y pone un biombo para no oír a los demás, porque se da cuenta de que, para escribir ella o para pensar, tiene que estar aislada de ese ruido. Esa búsqueda de soledad que tienen también algunos de mis protagonistas y protagonistas femeninos, puesto que cuando yo era jovencita y niña parecía muy mal que uno se aislara. "¡Qué rara, quiere estar sola!" Les parecía muy raro. A mí no me parecía nada raro. Yo necesitaba una ración de soledad diaria, pues, como necesitas beber. Porque, claro, si estás todo el día con los otros: "¡Ay, qué rica! ¿qué trabajas? ¿Oye, pues estás estudiando?" Sí, no se qué, las visitas, "dale un beso a ese señor", y acabo que me dejen en paz, que no soy una cosa. Entonces me escapaba: ¿cuál era mi forma de escaparme? Pues, por dentro. Yo no me escapaba a lo loco, me escapaba que no me encontraban. Me acuerdo cuando yo era pequeña en esta casa, en San Lorenzo de Piñores donde íbamos a veranear, tenía unas escaleras que daban a un jardín y yo allí me metía. Yo oía que me llamaban, pero yo hacía la tonta, bueno, que me busquen, porque es que era horrible. Porque

todo el día tenías que estar repitiendo lo mismo. A los niños es que los martirizan. "¿Y tú qué vas a ser de mayor?" — y yo qué sé...Todas esas conversaciones horrosas de los niños y de los adultos. La primera juventud también: "¿Tienes novio?" Yo contestaba un poco descarada: "El se tiene solo, bueno, yo no lo tengo."

Bueno, yo me voy mucho por los cerros de Úbeda... Estaba yo tratando de hablar de la diferencia entre lo interior y lo exterior y creo que condiciona también un tipo de mirada, el tipo de mirada de lo de fuera visto desde dentro; y de esto tengo un libro que se llama *Desde la ventana* al cual remito. Este libro, *Desde la ventana*, explica muy bien esto de lo de fuera visto desde dentro. No pienso que la mujer escriba de otra manera ni tenga otras técnicas, pero sí que ha estado más tiempo callada y nadie cuenta muchas veces con que está allí una mujer. Y esa mujer que ha tenido esa mirada para acuñar o registrar el detalle significativo como el caso, por ejemplo, de las hermanas Brontë, que parece que llevaban una vida tan recoleta y, sin embargo, estaban allí tomando nota de todo lo menudo. Calladitas. Pero luego se vio que no, que calladitas, pero pensando. Este tipo de mirada, como digo, que está atenta al mundo y a las mudanzas de lo interior, está siempre condicionado por ese espacio poético del que hablaba antes. Este espacio poético se ve muy claramente en alguna novela mía y concretamente en *El cuarto de atrás*, en la cual hay una elaboración muy curiosa. Les voy a contar algunas cosas de esa novela; bueno, si cuento todas, no nos vamos, porque es que es una novela con la que me pasaron cosas tan raras que ya no puede ser más...

Yo tenía y tengo insomnios, y una noche (me parece que era en el año 76) tuve estos insomnios muy envenenados que no sabía qué hacer, que ya era tarde, que ya esos amigos que están en la U, que son urgencias, ya no los puedes llamar porque es muy tarde. Y entonces dices: "¿y qué voy a hacer?" Estaba sola y muy inquieta y dije: "Que maravilloso sería que ahora viniera una persona que yo no conozco de nada, la aparcara yo allí, la sentara en ese sofá y empezara yo a contar lo que me diera la gana." Me levanté de la cama y dije: "Ah, eso puede pasar porque mando yo. Porque en la literatura mando yo, va a venir a verme. Nada, un pardillo que se

sienta allí, yo le empiezo a enchufar." ¡Uy, qué pardillo! Lo importante es cómo se convirtió ese señor, que yo lo tenía pensado como un pretexto, en uno de los personajes masculinos más importantes de toda mi obra. Hasta tal punto que cuando empecé a escribir *El cuarto de atrás* primero como una especie de borrador de estas ideas e iba poniendo cosas en unos cuadernos y tal, empecé a escribirlo sin ningún tipo de estructura previa, porque es una novela que tuvo muy pocas estructuras previas, es una de las novelas en las que más se ha salido de lo que yo esperaba, como dicen que les pasa a algunos cantantes de jazz que tienen un pequeño pie, pero luego desafinan, y a mí, como Uds. ven, también me pasa igual...

Me di cuenta casi enseguida de que ese hombre al cual yo había convocado como una especie de S.O.S para que estuviera allí, casi no existiera, que fuera un personaje comodín, no sólo no lo era sino que al poco tiempo de haber empezado yo la novela, cuando iba a algún sitio y estaba con amigos, lo primero que me decían era: "¡Oye, qué bien estás tú ahora! ¡Qué bien, te encontramos muy bien!" — porque yo había pasado una temporada así más deprimida, — "pero qué bien, ¿qué te pasa? ¿Has hecho un viaje? ¿Te has hecho una operación estética?" Y yo decía: "Es que tengo al hombre de negro en casa esperándome." Pensaba yo, pero no decía nada. Y ése se me salió de sus cauces y todo el mundo luego me ha preguntado muchísimo que quién era, que si era el diablo, que si era el otro yo, que si vino de verdad... — Digo: "Bueno, si hubiera venido de verdad el hombre de negro, no estaba yo aquí." Estaba muy bien aquel hombre...

Me gustaría, aparte de lo que voy a decir después de *El cuarto de atrás*, hacer una puntualización sobre lo que es la mirada ajena sobre las propias cosas. Hasta qué punto una mirada ajena sobre las propias cosas las transforma; y hay aquí una cita que me parece interesante, de *El cuarto de atrás*: Dice el hombre de negro:

«Estaba mirando la habitación. Es preciosa esta habitación.

Abro los ojos y siento que salgo a flote. Es como si alguien me los hubiera vendado para darme una sorpresa

y luego me dijera: « Ya puedes mirar.» La habitación me parece, efectivamente, muy bonita, como si la viera por primera vez en mi vida. Me gusta, sobre todo, el empapelado rojo de la pared, que se prolonga también por el techo. A veces tengo sueños donde acabo de correr un gran peligro, tormentas, naufragios, extravíos, y alguien me coge de la mano y me lleva a un refugio, me acerca a la lumbre. Es una sensación intermedia entre ésta y la del juego de los ojos vendados: de retorno y alivio. Querría decirle que ya no tengo miedo, [...] que le agradezco que me haya traído a esta habitación. Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él.»¹

Esto en cuanto a lo de la mirada ajena, a lo de la visita inesperada y a la transformación que puede acarrear en nuestras propias pequeñas cárceles de todos los días en que algo venga a revivirlas. En cuanto a lo de la comparación con el teatro que está muy marcada muchas veces en todas mis obras, voy a leer un trocito de *Retahílas* y también un trocito de *El cuarto de atrás*. Lo que decía de la habitación como teatro.

Retahílas: «Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo [dice Germán], porque consigues ponérmelo delante de los ojos que sea igual que estarlo viendo. ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo? Veo a mamá recién llegada de Palencia, a la abuela bebiendo licor café, al hombre del caballo, a Basilio y Gaspar huidos por el monte, a Andrés dormido en el avión, a Adriana con el pelo suelto esperando a su amante en el jardín [y hay que tener en cuenta que Adriana no existía sino que era personaje de un libro pero se ha mezclado también], a Juana dibujando los dioses oceleiros; ahora ya a estas alturas de la noche es como si todos los personajes de tus retahílas, los de mentira los de verdad, salieran a saludar después de la función, andan por aquí sueltos, los veo como anoche veías tú al rey Alfonso XII, a Castelar y a la mujer barbuda, y veo los sitios por donde se han movido, todos los decorados de los distintos actos, el monte Tangaraño, buhardillas y cafés, playas, habitaciones, coches, aulas, no

¹ *El cuarto de atrás*, (Barcelona, Destino, 1992⁸), pp. 39-40.

hace falta que hayas ido diciendo "a la derecha había una mesa" o "la vegetación era de coníferas", tampoco en el teatro se describen los decorados, te los ponen delante mientras sirven, y basta.»¹

Creo que es una nota bastante expresiva. Y hay también en *El cuarto de atrás*:

Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observara, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar en seguida. Ya lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero — evidentemente el tramoyista ha añadido algunos más — y al fondo, a través del hueco del lateral derecha (suponiendo que el patio de butaca estuviera emplazado en la terraza). vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa; el hueco está cubierto a medias por una cortina roja del mismo terciopelo que la que me esconde, pero ni se mueve ni se adivina detrás de ella bulto ninguno, no da la impresión de que por ese lateral vaya a aparecer ningún actor nuevo. El personaje vestido de negro [es decir que yo ya en esas alturas de la novela, que es casi al final, lo veo como un personaje de teatro porque ha dado muestras suficientes para presentarse ante mí como un ser que es todo menos un entrevistador corriente, un ser bastante raro] ya está preparado, espera mi salida tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano. Finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel, mientras que yo el mío lo he olvidado completamente² etc.

Aquí luego hace un recuerdo de cuando yo era joven y hacía teatro. Está lleno de alusiones al teatro y al juego y hay una cosa muy interesante también en *El cuarto de atrás*. Hay un momento en que hace alusión a otra novela, *Ritmo lento*, de la que he explicado

1 *Retahílas*, (Barcelona, Destino, 1992²), p. 227.

2 *El cuarto de atrás*, p. 175.

que vi el decorado desde fuera y lo voy a leer porque esto sí que es curioso. Yo cuando lo escribí no me estaba dando cuenta de cómo metía aquí eso. Es que nunca me entero de lo que meto, pero luego meto de eso mucho, parece, de metaficción... Resulta que yo soy la reina de la metaficción. Yo no me había enterado de que tenía tantísimas dotes yo para la metaficción. Yo que soy de Salamanca. Yo jamás había sabido qué era metaficción, pero vamos: hoy, la que más... Está hablando la narradora que se supone que soy yo. Está hablando por teléfono. Ha llamado a una casa donde le contesta una señora que se supone que ha sido amante de ese visitante de negro. Y ella va a ver si busca alguna identidad para ese señor al que no conoce. Y está esperando a que le hable. La señora le dice que va a buscar algunas cartas que tiene y la deja sola al teléfono. Entretanto piensa:

"¿Cómo será la habitación? Necesito imaginármela para llenar con algo esta espera, [Y es verdad que cuando habla uno por teléfono, yo a mis amigos que están lejos en otro país, siempre les digo: "Dime, ¿tu habitación cómo es?" Ellos a lo mejor conocen mi casa, pero yo es que no sé, y mientras no veas la habitación no ves nada] ella ha dicho que es un chalet viejo de la Ciudad Lineal y que yo lo conozco. Nunca he entrado en ningún chalet viejo de la Ciudad Lineal, pero no por falta de ganas, he dado muchos paseos por allí mirándolos desde fuera, sobre todo hace años, cuando amenazaron con que iban a tirar los más bonitos, ahora ya deben quedar pocos en pie. Me acuerdo muy bien de uno que ya ha desaparecido y que rondé una tarde de otoño; era precioso, tenía un mirador y hojas secas en las escaleras, de repente salió un perro, vino a la verja si se puso a ladrarme furiosamente, aquella escena fue el germen de mi novela «Ritmo lento», si no hubiera visto aquella casa, no la habría escrito"¹, etc.

Luego habla de cómo debe ser la habitación por dentro.

Yo querría también hablar de que esto de *El cuarto de atrás* ha llegado a ser muy ..., yo la diferencia entre literatura y vida nunca la he visto demasiado clara, de la misma manera que cuando hablo

1 *ibidem*, p. 168.

trato de perderme lo menos posible y volver al tronco principal. Es decir, tengo una forma de hablar que se puede decir literaria, pero que en el fondo está llena de giros coloquiales o de formas de llamar la atención para el que oye. De la misma manera también pienso que en la literatura la vida está muy implicada; y *El cuarto de atrás* es un ejemplo muy grande para mí, desde el punto de vista completamente personal y afectivo. Yo vivo en esa casa desde el año 53, la casa que está descrita en *El cuarto de atrás*. Me parece que ahora ya además de no poderla dejar por una serie de presencias y de recuerdos, no la puedo dejar porque es que también está allí *El cuarto de atrás*. Les parecerá una tontería lo que les digo, pero es que además otra atadura más para no poder dejar esa casa, es que es emocionante el cuarto de atrás. Es que yo ahora si me quiero mudar de esa casa no puedo, pero no sólo por lo más importante de que no puedo, porque hay alguien que no me deja ir de allí; es que me acuerdo ya de que tengo recuerdos del cuarto de atrás. Es decir, tengo recuerdos literarios además de los míos, menudo fardo. Pero es verdad. Hay dos clases de personas que pueden venir a mi casa: mis amigos, que hace tiempo que no vienen, dicen: "Qué bien que no te hayas movido de esta casa.", porque saben que allí ha habido mucha vida desde el año 53, lo que significa haber resistido a una serie de cosas, etc. Esa gratitud que tiene la gente que vuelve y ve lo conocido y se orienta por esa casa. Luego hay otras personas que no conocen la casa pero que conocen *El cuarto de atrás*, y llegan a esa casa y también tienen recuerdos de esa casa: o sea, que allí se ha formado una especie de conglomerado entre la vida y la literatura en que yo ya también tengo recuerdos no sólo de cuando estaba escribiendo *El cuarto de atrás*, (que me pasaron unas cosas increíbles mientras escribía), sino además de lo que significa para mí. A veces doy la vuelta por ese pasillo que sigue teniendo esa vuelta y digo: "Anda, aquí es cuando vino el hombre y me dijo que salía la cucaracha." Es que es una cosa curiosa pero en este caso muy efectiva, muy eficaz.

Para terminar quería contar una evolución distinta. En *Retahílas* me vino un poco a la novela ciertos coletazos de la historia puesto que yo estaba estudiando las historias del viejo Macanaz y su miedo a dejar los papeles, y eso influyó en *Retahílas*. En *Caperucita en Manhattan* ocurrió al revés. *Caperucita en Manhattan* es un

libro muy curioso. Yo sabía que la niña que escapa de Brooklyn a Nueva York, a Manhattan, tiene un periplo que se ve en la novela, que como va a casa de la abuela, etc., y como se va a perder... Yo sabía que esa niña, el día que se escapara sola de su casa con la cestita y fuera ella sola a casa de su abuela, se iba a tener que encontrar con alguien. Eso lo tenía pensadísimo, pero no sabía con quién. Sabía que se tenía que encontrar con un viejo mágico, con un viejo de estos que llaman el acompañante mágico, un "clochard" posiblemente, que le iba a dar la mano y le iba a enseñar por dónde tenía que ir, pero era todo dentro del ramo de lo literario. Estaba tratando de inventarlo, no lo podía inventar. Era tanto lo que quería inventar, atributos tan bellos los que quería inventar para ese señor o señora viejo, que no los podía inventar. Y de repente por donde me viene lo que llaman la Epifanía. Estaba yo leyendo una guía buena, más o menos turística de Nueva York, ciudad donde he estado muchas veces. Y me entero por primera vez (y que algunos neoyorkinos no lo saben, — y yo creo que no quieren traducir mi novela porque no les gusta nunca que les enseñen los de fuera lo que ellos no saben), me entero de que el señor August Bartholdi, que era un alsaciano que fue el gran escultor de la estatua de la libertad, no tiene ninguna calle en Nueva York. ¡Bartholdi no tiene! Y me entero que este Bartholdi había hecho la estatua teniendo como modelo a su madre a la cual adoraba y que toda esa cara que vemos es la de su madre y dije: "¡Diantre, ya la tengo! Esta señora es la que por las noches baja, se disfraza de mendiga y es la encarnación de la libertad misma porque es la Libertad." Eso me lo dio la historia. La historia a veces proporciona a la novela unos datos que uno no se sospecha. Yo no lo busqué. Cuando yo vi lo de la madre de Bartholdi, dije: "Pues ésta es Miss Lunatic." Que así se llama.

Creo yo que este afán de buscar a lo loco es malo; y de pronto aparecen cosas que te van a arreglar o que te van a meter una parte dentro de una novela totalmente fantástica como es *Caperucita en Manhattan*, aparece la historia de este escultor y de su madre y aquí digamos que la literatura y la vida, no mi propia vida, pero la vida actual de Nueva York, se ve completamente vivificada por la historia, por un personaje histórico que se ha convertido en personaje fantástico.

Para terminar, les diré qué significa la escapatoria de la realidad para un escritor, para mí concretamente: no siempre para escaparse de aquello que más nos oprime tenemos que cambiar de sitio. Que nos metamos todos en la cabeza que el que se quiere escapar de un sitio lo mejor que puede hacer es no moverse de ese sitio y escaparse trasformándolo.

Carmen Martín Gaité

Madrid

Apéndice

Appendix A

España y Basilea:

Libros de autores españoles impresos en Basilea hasta 1600

Catálogo de la exposición

La importancia de Basilea para la difusión de las ideas de pensadores españoles parece quizás insignificante si la comparamos con la de otros grandes centros renacentistas de la imprenta de libros, como Amberes, París o Venecia. Sin embargo, el historiador Carlos Gilly ha establecido, en su excelente monografía *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600* (Basel/ Frankfurt a.M., Helbing & Lichtenhahn, 1985), una lista impresionante de unos 750 títulos de autores ibéricos o referentes a España publicados en Basilea en el lapso de tiempo estudiado. No se trata, salvo muy contadas excepciones, de libros escritos en español, sino de textos científicos, teológicos y filosóficos en latín. Las relaciones intelectuales entre España y Basilea empezaron con el Concilio (1431-49), cuando nuestra ciudad albergaba a más de 170 castellanos y aragoneses, cuyas obras seguían publicándose aquí hasta el triunfo de los criterios rigurosos del humanismo protagonizado por Erasmo de Rotterdam. Los acontecimientos de la historia contemporánea se reflejaban inmediatamente en las actividades editoriales de los impresores basilienses: la noticia del descubrimiento de América se difundió tan rápido como las acusaciones de los protestantes Francisco de Enzinas y Casiodoro de Reyna contra la Inquisición o los panfletos contra la política de Felipe II en Flandes. Los libros de autores españoles impresos en Basilea configuran un panorama representativo de la historia intelectual de la Península Ibérica desde la convivencia de las tres culturas hebrea, árabe y cristiana en la Edad Media hasta las luchas ideológicas de la Contrarreforma.

La exposición en la biblioteca universitaria de Basilea (10-18 de noviembre de 1993) fue realizada, en colaboración con Carlos Gilly, por Eva Delz y el que firma estas líneas.

Marco Kunz

Vitrina I: Edad Media: Cristianos

Martí, Ramón

Pugio fidei

Manuscrito, copia de Buxtorf

Martí, Ramón

Pugio Fidei adversus Mauros et Judaeos

(en gran parte copiado e incluido en: P. Galatinus, *Opus de Arcanis catholicae veritatis*)

Basel, J. Herwagen, 1550

El dominico Ramón Martí (siglo XIII), nativo de Subirats (Cataluña), utilizó sus amplios conocimientos del árabe y del hebreo para estudiar y refutar las doctrinas religiosas de judíos y musulmanes. A pesar del título marcial, su *Pugio fidei*, o sea 'Puñal de la fe', representa un intento serio de persuadir mediante argumentos fundados en las escrituras sagradas de las tres religiones. La obra de Martí fue una fuente importante para Pablo de Santa María, Alfonso de Espina y otros apologistas impresos en Basilea. Galatino plagió el *Pugio fidei*, sin mencionar al verdadero autor, en su muy leído *Opus de arcanis catholicae veritatis*. A principios del siglo XVII, el gran hebraísta basiliense Johann Buxtorf padre hizo una copia del manuscrito con la intención de publicarlo, pero no llegó a realizar este proyecto.

Santa María, Pablo de

Scrutinium scripturarum

Manuscrito

El burgalés Pablo de Santa María (1350-1435), hijo de una familia judía rica e influyente, recibió una esmerada educación rabínica. Después de la conversión al cristianismo, llegó a ocupar muy altos cargos en la jerarquía de la Iglesia. En el *Scrutinium scripturarum*, obra apologética en forma dialogada, trata de explicar los dogmas cristianos a los nuevos conversos. Su hijo, Gonzalo García de Santa María, tomó parte en el Concilio de Basilea y tuvo un influjo decisivo en los decretos relativos a los judíos. Gonzalo trajo también el manuscrito del *Scrutinium* a Basilea, donde se autorizó la divulgación.

Vitrina II: Edad Media: Cristianos

Ferrer, Vicent

Sermones de tempore, pars hiemalis

[Basel], N. Kessler, 1488

Los sermones del famoso predicador Sant Vicent Ferrer (1350-1419) gozaron de gran popularidad en los años del Concilio. Johannes Nider, prior de los dominicos basilienses, redactó por entonces, en su *Formicarius*, la primera biografía del valenciano. Las obras de Ferrer llegaron en varios manuscritos a nuestra ciudad, Ulrich Dolcz von Reutlingen nos dejó una excelente recopilación. Sin embargo, cuando Nikolaus Kessler publicó los *Sermones* en tres tomos (1488), no utilizó estos textos, sino se contentó con reimprimir una edición anterior de Colonia.

Espina, Alfonso de (Spina)

Fortalitium fidei

[Basel, B. Richel, no después de 1475]

El franciscano Alfonso de Espina (siglo XV) fue rector de la Universidad de Salamanca y confesor del condestable don Alvaro de Luna. La ilustración alegórica en la edición basiliense de su *Fortalitium fidei* resume las cinco partes del libro apologético: la fortaleza de la fe (I) es atacada por los enemigos del cristianismo, herejes (II), judíos (III), musulmanes (IV) y monstruos infernales (V). En la quinta parte, se habla de toda suerte de brujas, duendes y demonios utilizando los nombres de la lengua vulgar: son éstos las primeras palabras en español (e incluso en vasco) impresas en Basilea.

Vitrina III: Edad Media: Cristianos

Segovia, Juan de

Gesta sanctae Synodi Basiliensis

Manuscrito

Segovia, Juan de

Concordantiae partium sive dictionum indeclinabilium totius biblie, en: C. de Halberstadt, *Concordantiae maiores*

Basel, J. Petri & J. Froben, 1496

En los años del Concilio de Basilea, Juan de Segovia (1395-1458), de la Orden de San Jerónimo, se empeñó en defender la teoría conciliar contra los partidarios de la supremacía del papa, p. ej. Juan de Torquemada, que finalmente se llevaron la victoria. Dedicó su manuscrito de la historia del Concilio a la ciudad de Basilea. Sus importantes concordancias de las palabras indeclinables de la Biblia fueron la única obra de un teólogo español que se seguía imprimiendo en Basilea después del giro erasmista de 1518.

Vitrina IV: Edad Media: Árabes

Machumetis Saracenorum principis eiusque successorum vitae ac doctrina ipseque ALCORAN quo ualet authentico legum diuinarum codice Agareni & Turcae [...]

Basel, Joh. Oporin, 1543

El proyecto de Oporin de publicar una edición latina del Alcorán no podía contar con la aprobación unánime en una época de elevada tensión entre la Europa cristiana y el imperio turco. Salió el Alcorán basiliense en 1543, pero sin indicación del lugar o impresor y se prohibió incluso venderlo desde Basilea. Theodor Bibliander, responsable del texto, utilizó las traducciones que hizo Roberto de Chester, entre 1141 y 1143, en el norte de España. La edición incluye también una serie de refutaciones de la doctrina musulmana: una parte de estos escritos polémicos proviene de una colección que recopiló Pedro de Cluny en España, otra parte (p. ej. un texto de Vives) se añadió a este corpus medieval.

Anonymus Arabs hispanus

Seudo-ar-Razi, *De aluminibus et salibus* (trad. por un cristiano español como:) *De mineralibus liber*, in: *Compendium Alchimiae Joannis Garlandii*, 93-171

Basel, [P. Perna], 1560

Pietro Perna imprimió en Basilea numerosos tratados de alquimia, p. ej. el *De aluminibus et salibus* de un alquimista hispanoárabe anónimo, en la traducción de un cristiano español. Incluido por Perna en una edición del *Compendium alchimiae* de Juan de Garlandio, el tratado se atribuía erróneamente a éste.

Aegidius de Thebaldis, trad. (con Petrus de Regio):

'Ali b. Abi r-Rigal,

De iudiciis astrorum libri VIII (trad. de la versión castellana de Jehuda b. Moses ha-Kohen)

Basel, ex officina Henricpetrina, 1571

La obra de Abenragel (Ali b. Abi r-Rigal), que se conocía en la Edad Media como *Liber completus*, es un clásico de la astrología. Alfonso X el Sabio lo mandó traducir al español bajo el título de *Libro complido de los iudizios de las estrellas*, que fue la base de la versión latina. Henricpetri imprimió el texto revisado como *De iudiciis astrorum*, primero en 1551 y después en 1571: esta segunda edición basiliense contiene más tratados árabes de astrología, en traducciones procedentes sobre todo del sur de Italia, pero también de España.

Vitrina V: Edad Media: Judíos

Maimónides, Moises

Liber More nevochim: Dux perplexorum [...] ab Authore in lingua arabica conscriptus: Deinde a R. Samuele Aben Tibbo Hispano in linguam hebraeam traslatus, nunc vero nove in linguam latinam conversus a Johanne Buxtorfio Fil.

Basel, J.J. Genath, sumptibus et impensis L. König, 1629

Nacido en Córdoba, Moises Maimónides (1135-1204) huyó de la Península a los catorce años. A partir de 1169 presidió la comunidad judía en Egipto, donde concluyó en 1180 un gran código temático del Talmud, *Mišne Torah*, que clasifica y comenta todos los principios de la religión judía: Froben incluyó esta obra importante en su edición del Talmud (1578-80). Maimónides debe su fama de mayor filósofo judío a su guía de los vacilantes, *More nevochim* (1190), en que intenta demostrar que la fe en la revelación y la razón no se contradicen.

Qimhi, David

Sefer ha-šorašim (en gran parte incluido) en:

S. Münster, *Dictionarium Hebraicum ex Rabinis, praesertim ex radicibus David Kimbi, auctum et locupletatum*

Basel, H. Froben/ N.Episcopus, 1535

Qimhi, Moses

Sefer diqduq: Grammatica iuxta Hebraismum per S. Munsterum versa

Basel, A. Cratander, 1531

La familia de los Qimhi había abandonado Granada a mediados del siglo XII para establecerse en Narbona. Así se introdujo la muy desarrollada filología hispanohebraica en Provenza. En 1531, Sebastian Münster publicó en Basilea su traducción latina de la gramática de Moises Qimhi, manual clásico del hebreo, destacado por su precisión y concisión. El mismo Münster ya se había servido copiosamente de la obra lexicográfica de David Qimhi, el *Sefer ha-šorašim* al componer su *Dictionarium Hebraicum* (primera edición de Froben, 1523).

Halevi, Judah

Kuzari, Liber Cosri, continens Colloquium seu Disputationem de Religione. Eam in Lingua arabica descripsit R. Jehudah Levita Hispanus. Ex Arabica in Linguam Hebraeam transtulit R. Jehudah Aben Tibbon, itidem natione Hispanus. Nunc recensuit, Latina versione et Notis illustravit Johannes Buxtorf fil.

Basel, sumptibus authoris, Typis G. Decker, 1660

Pavić, Milorad

Das chasarische Wörterbuch: Lexikonroman in 100 000 Wörtern

(trad. del serbocroata por Bärbel Schulte; München, Carl Hanser, 1988)

El médico y filósofo toledano Jehuda Halevi (1075-¿1141/43?) relata en los diálogos de su famoso libro *Cuzary* cómo el rey de los Jázaros, pueblo hoy desaparecido que vivía en el actual Kasajstán, se convirtió al judaísmo después de escuchar los argumentos de un cristiano, un musulmán y un judío. Johann Buxtorf publicó el *Liber Cosri* en latín en 1660, junto con la correspondencia medieval, probablemente apócrifa, entre un judío de Córdoba y José, sucesor de aquel rey legendario.

En la actualidad, el escritor yugoslavo Milorad Pavić se inspiró en la obra de Halevi en *Hazarski rečnik* (1984), o *Lexicon Cosri*, novela en forma de diccionario que enfoca la historia de los Jázaros desde las perspectivas de las tres religiones en tres épocas distintas: la temprana Edad Media en que tuvo lugar la legendaria conversión, el siglo XVII en que salió la traducción de Buxtorf y el siglo XX en que los historiadores modernos estudian el problema.

Vitrina VI: Renacimiento: Judíos

Abravanel, Judah (Leone Ebreo)

De amore dialogi tres

(trad. del italiano al latín por J. C. Saraceno), en: J. Pistorius, *Artis cabalisticæ Scriptorum tomus I*. 331-608

Basel, Seb. Henricpetri, 1587

Juda Abravanel o León Hebreo (¿1460/70?-1521), nacido en Portugal, acompañó a su padre al exilio napolitano en 1492. Los *Dialoghi di amore*, escritos hacia 1500, tratan de conciliar la concepción neoplatónica del universo (Ficino, Pico della Mirandola), las tendencias del platonismo árabe y cabalístico y el racionalismo de Maimónides. Traducidos al español por el Inca Garcilaso de la Vega, los *Diálogos del amor* tuvieron un gran influjo sobre la literatura peninsular del Renacimiento.

Adriani, Mateo

Vocabulario hebreo

Manuscrito

Adriani, Mateo

Vocabulario hebreo-alemán

Manuscrito

Adriani, Mateo

Traducción latina del Salterio

Manuscrito

El converso español Mateo Adriani, médico y cabalista, fue el primer maestro de hebreo en Basilea. En 1513, vivió durante unos meses en casa del impresor Johann Amerbach quien lo había contratado para enseñar el hebreo a sus hijos. Se conservan varios manuscritos de esta breve estancia: una versión latina del salterio, un vocabulario hebreo monolingüe y un vocabulario bilingüe en que Adriani escribió los vocablos hebreos y Bruno Amerbach las traducciones alemanas.

Vitrina VII: Ciencia

Córdoba, Alfonso de

Tabulae Elisabeth Reginae, nuper castigatae et in ordinem redactae

en: L. Gauricus, *Tomus I. Operum*, 75-135

Las *Tablas astronómicas de la Reina Isabel*, obra del sevillano Alfonso de Córdoba, gozaron de gran prestigio. Las utilizó, entre otros, Copérnico.

Bar Hiyya, Abraham

Surat ha-'ares, Sphaera mundi (hebreo-latín), trad. por O. Schreckenfuchs, ed. S. Münster

Basel, H. Petri, 1546

El judío barcelonés Abraham Bar Hiyya tradujo tratados medievales de astronomía y matemática del árabe al hebreo. La *Sphaera mundi* trata de problemas climatológicos, eclipses del sol y de la luna, órbitas planetarias, etc. Desgraciadamente, la versión latina de Schreckenfuchs que publicó Sebastian Münster en 1546 se basa en un manuscrito corrompido.

Nunes, Pedro

Opera, (inclusive *De crepusculis* y *De erratis O. Finaei*)

Basel, Seb. Henricpetrina, 1592

Las obras científicas del portugués Pedro Nunes (1492-1577), profesor de matemáticas en Coimbra y cartógrafo de la casa real, se imprimieron en Basilea en 1566 y 1592. Esta segunda edición incluye también el tratado *De crepusculis* que, un siglo después, incitó a los Bernoulli a hacer los primeros tanteos en el campo inexplorado del cálculo infinitesimal.

Vitrina VIII: América

Colón, Cristóbal

De insulis nuper inventis. Epistola Cristoferi Colom (cui etas nostra multum debet: De Insulis in mari Indico nuper inventis. Ad quas perquirendas octavo antea mense: auspiciis et ere Invictissimi Ferdinandi Hispaniarum Regis missus fuerat) ad Magnificum dominum Raphaelem Sanxis: eiusdem serenissimi Regis Thesaurarium missa

[Basel, M. Furter para J. Bergmann, 1493]

La noticia de los descubrimientos de Cristóbal Colón cundió muy rápidamente por Europa, gracias a la temprana publicación de su epístola *De insulis nuper inventis*. La edición basiliense de Michael Furter (1493), adornada con xilografías, no es la primera, pero seguramente la más hermosa.

Anghiera, Pietro Martire di

De nuper sub D. Carolo repertis Insulis, simulque incolarum moribus Enchiridion

Basel, A. Petri, 1521

Pedro Mártir de Anglería (1459-1526), de origen italiano, pasó la mayor parte de su vida en España, donde fue el primer cronista oficial de Indias (a partir de 1510). Estuvo en contacto con navegantes y conquistadores, como Colón, Cortés y Magallanes, y recopiló todas las informaciones sobre América en las *Decadas de orbe novo* (1511-16, publ. en Alcalá, 1530). En 1521, Adam Petri imprimió en Basilea una versión no autorizada de la cuarta *Decada* acerca de los descubrimientos de Grijalba en la costa mexicana y las primeras conquistas de Cortés.

Grynaeus, Simon

Novus Orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum una cum tabula cosmographica [...]

Basel, J. Herwagen, 1555

Vespucci, Amerigo

Navigaciones IIII, en: *Novus Orbis regionum et insularum*, ed. S. Grynaeus, 154-183

Basel, J. Herwagen, 1532

Simon Grynaeus reunió una abigarrada selección de textos sobre los nuevos descubrimientos en *Novus Orbis regionum et insularum* (J. Herwagen, 1532, 1537 y 1555). La mayor parte de los textos, p. ej. los relatos de los viajes de exploradores portugueses (Vasco da Gama, Vespucci, etc.) o de Colón, Pedro Alonso Niño y Vicente Yáñez Pinzón, se encontraban ya en colecciones italianas de 1507 y 1508 que Grynaeus completó con testimonios más recientes, añadiendo un mapa del mundo, dibujado por Hans Holbein hijo y comentado por Sebastian Münster.

Vitrina IX: Humanistas

Biblia Complutensis

(Versión interlineal latina de la Septuaginta de Vergara, Pinciano, etc.) en: *Sacra Biblia ad LXX. Interpretum fidem diligenter tratata*

Basel, A. Cratander, 1526

La *Biblia Políglota Complutense* (empezada en 1502, publ. entre 1514 y 1521) es la obra colectiva de los mejores especialistas que el cardenal Cisneros reunió en Alcalá para que fijasen el texto de la Biblia: Nebrija, Hernán Núñez "Pinciano", Demetrio Ducas y Diego López de Estúñiga revisaron el griego y el latín, los judíos conversos Alfonso de Alcalá, Alfonso de Zamora y Pablo Coronel se ocuparon del hebreo, y de la confrontación de textos se encargaron Juan de Vergara y Bartolomé de Castro. Cisneros mandó adquirir los mejores manuscritos que pudieron hallarse y no ahorró gastos alguno en los medios materiales. Sin embargo, la Biblia complutense llegó tarde para poder competir con las recientes ediciones del texto hebreo (Daniel Bomberg) y del Nuevo Testamento en griego de Erasmo que imprimió Johannes Froben (1516).

En Basilea, Sebastian Münster utilizó el vocabulario hebreo-araméo-latín de Pablo Coronel (en el tomo VI de la *Políglota*) en su *Dictionarium hebraicum* de 1523, sin indicar la fuente. La Septuaginta de Cratander (1526) es un plagio del texto latino de la Biblia complutense, aunque el impresor pretendiera que el traductor de su edición había sido un alemán.

Gutiérrez de Cerezo, Andrés (Gutterius)

Doctrinale totius grammatices artis (Alexandri de Villa-Dei)... cui tertiae partis extracta connectuntur insignis viri Andree guterii Cerasiani

Basel, A. Petri, 1515

Andrés Gutiérrez de Cerezo (mediados del siglo XV-1503) fue profesor de retórica en Salamanca y, a partir de 1495, abad del monasterio beneditino de Oña. Sólo un año después de la primera edición de Burgos (1495), la gramática latina de Gutiérrez de Cerezo se reeditó en Basilea, en la imprenta de Michael Wenssler, antiguo socio del célebre Fadrique de Basilea que publicó la princeps en España. Se trata de un intento de actualizar el *Doctrinale* de Alejandro de Villadei, pero pronto la gramática medieval se vio eclipsada por el éxito de las *Introducciones latinae* de Nebrija.

Nebrija, Antonio de (Nebrissensis, de Lebrija)

In Quinquaginta Sacrae scripturae locos Annotationes,

en: Georgii Trapezuntii, *In locum illum Evangelii...*, ed. G. Cognatus

Basel, R. Winter, 1543

En su obra *In quinquaginta Sacrae scripturae locos annotationes*, o *Tertia Quinquagena*, Antonio de Nebrija (hacia 1444-1522) presenta una crítica filológica del texto de la Biblia con la intención de corregir los pasajes corrompidos por los copistas y reconstruir el texto original. La edición de Basilea (Robert Winter, 1543) se debe al último secretario de Erasmo, Gilbert Cousin.

Vives, Juan Luis

Opera in duos distinctos tomos, quibus omnes ipsius lucubrationes, quotquot unquam in lucem editas voluit, compectuntur: praeter Commentarios in Augustinum De civitate dei, quorum desiderio si quis afficiatur, apud Frobenium inveniet...
ed. Huldric Cocius

Basel, N. Episcopus junior, 1555
(Variant: Apud I. Parcum
impensis Episcopii Jun.)

En 1522, Juan Luis Vives (1492-1540) publicó en Basilea, a petición de Erasmo, una excelente edición comentada de las *Confesiones* de San Agustín. Parece que la calidad sobresaliente de este libro despertó la envidia de Erasmo: en todo caso, éste impidió que en los años siguientes salieran más obras del valenciano de las prensas basilienses. Después de la muerte de Erasmo, los libros de Vives volvieron a publicarse en nuestra ciudad: entre las más de 50 ediciones destacan el tratado apologético *De veritate fidei christianae* (publ. 1543), caracterizado por su espíritu tolerante, y la importante edición de las obras completas que corrió a cargo de Ulrich Koch, pastor y catedrático de teología.

Furió Ceriol, Frederic

Bononia, sive de Libris sacris in vernaculam linguam convertendis

Basel, J. Oporin (al final: ex off. M. Martini Stellae) 1556

El valenciano Frederic Furió Ceriol (1527-1592) defendió en *Bononia* (Basilea, 1556) la traducción de la Biblia a las lenguas vulgares. El título alude a Juan de Bolonia, rector de la Universidad de Lovaina y adversario de Furió Ceriol en la controversia anterior a la publicación de *Bononia*, obra que no tardó en causar la detención de su autor por la Inquisición y la inclusión del libro en el *Index* (1559). Después de algunos meses, Furió Ceriol salió indemne de la cárcel, pero el proceso derivado de *Bononia* se prolongó hasta 1563.

Vives, Juan Luis

De institutione foeminae christiana libri tres... ab autore ipso recogniti, aucti et reconcinati

Basel, R. Winter, 1538

Vitrina X: Humanistas

Olivar, Pere Joan, com.

In Ciceronis de Somnio Scipionis fragmentum Scholia, partim quam antea emendatiora, partim nunc primum in lucem edita. In Ciceronis philosophiam moralem (con otras obras de Calcagnini y Alberti)

Basel, offic. J. Oporin, 1538

Durante unos treinta años, Pere Joan Olivar estaba en contacto con Basilea. En una carta del 13 de marzo de 1527, informó a Erasmo sobre los intentos de sus enemigos españoles de acusarlo de herejía. Oporin, impresionado por la calidad de los comentarios de Olivar al *De situ orbis* de Pomponio Mela, decidió reeditar la edición parisina (1536) del humanista valenciano. Este proyecto tardó bastante en realizarse: entretanto, Oporin tenía que contentarse con reimpressiones de las anotaciones a Cicerón (1538 y 1544) y la primera publicación de un tratado sobre las profecías bíblicas, *De prophetia et spiritu prophético* (1543).

Fox Morcillo, Sebastián

Ethices philosophiae compendium ex Platone, Aristotele aliisque autoribus collectum

Basel, J. Oporin, 1554

Sebastián Fox Morcillo, hijo de una familia de conversos sevillanos, publicó en Basilea una decena de libros, entre ellos sus importantes comentarios a diversos diálogos de Platón, sobresalientes por la amplia bibliografía citada. Al enterarse de la detención de su hermano Francisco por la Inquisición, Fox Morcillo volvió a Sevilla en 1559: después de la muerte de Francisco en la hoguera se pierden las huellas de Sebastián. Hay que suponer que murió en un naufragio en el intento de huir del Santo Oficio.

Núñez, Hernán (Ferdinandus Pincianus), com.

In omnia L. A. Senecae scripta castigationes et scholia, en: *Opera L. Annaei Senecae*

Basel, J. Herwagen, s. a. [ca. 1540]

Hernán Núñez de Toledo y Guzmán (Valladolid, ¿1475?-Salamanca, 1553), que en latín firmaba como Ferdinandus Pincianus, colaboró en la *Biblia Políglota Complutense* y fue sucesor de Nebrija en la cátedra de griego en Salamanca (1523). La fama internacional del Pinciano se debía a sus ediciones de autores clásicos como Plinio y Pomponio Mela: sus comentarios a Séneca se aprovecharon en varias ediciones basilienses.

"Alvarado, Alfonso de"

Analyses et Enarrationes logicae, rhetoricae, ethicae, politicae, historicae, in M. T. Ciceronis Orationes

Basel, Ludwig König, 1604

El comentario a Cicerón del peruano Alfonso de Alvarado, publicado por König en 1604, sería la obra del primer humanista de América, si su autor hubiese existido: pero Alfonso de Alvarado es un nombre inventado, quizás para burlar la censura en los países católicos. Tras la falsa portada se esconde la *Bibliotheca Commentariorum, enarrationum, expositionum, annotationum, scholiorum, notarum et similium Lucubrationum, quae unquam in Orationes Ciceronis a viris per totam Europam doctissimis in lucem fuere editae* [...] (Episcopus, 1594), del maestro basiliense Johannes Beatus Helius. Al parecer, König compró todos los ejemplares restantes de la tirada de Episcopus y los vendió después de sustituir la primera página.

Vitrina XI: Geografía

Münster, Sebastian

Cosmographia. Beschreibung aller Lender

Basel, M. Petri, 1544

Ptolemaeus, Claudius

Geographia universalis

Basel, M. Petri, 1545

Sebastian Münster incluyó en sus obras geográficas -la edición de Ptolemeo (1540) y la famosa *Cosmographia* (1544, 22 ediciones hasta 1628)- un texto de Servet en que éste comparaba los españoles con los franceses, criticando a sus compatriotas por su pseudoerudición y la mediocre calidad de sus libros. Como Servet publicaba sus escritos bajo el seudónimo de Michael Villanovanus, es posible que Münster ignorara la verdadera identidad del autor de su fuente.

Miguel Servet (1511-1553) llegó a Basilea en julio de 1530. Durante algunos meses fue huésped en casa de Ecolampadio. No logró publicar aquí su tratado contra la Trinidad, *De Trinitatis erroribus*, por lo contrario, sus ideas heterodoxas provocaron la indignación no sólo de Ecolampadio, y el concejo de la ciudad prohibió la venta del libro. Sin embargo, cuando Calvino hizo quemar a Servet por hereje, se divulgaron desde Basilea numerosos escritos polémicos contra el reformador de Ginebra.

Vitrina XII: Heterodoxos religiosos

[Enzinas, Francisco de (Dryander)]

Acta Concilii Tridentini, anno M.D.XLVI. celebrati. Una cum Annotationibus piis, et lectu dignissimis

[Basel, J. Oporin], 1546

Durante sus estudios en Lovaina, Francisco de Enzinas (Burgos, 1520 -Estrasburgo, 1570), más conocido como Dryander, se hizo partidario ferviente de la reforma. Francisco, traductor de obras de Clavino y Lutero, fue encarcelado en 1543 por su versión española del Nuevo Testamento, pero logró escaparse a Alemania a principios de 1545. En 1546 publicó en Basilea sus *Acta concilii Tridentini*, panfleto antipapista y refutación de las resoluciones del Concilio de Trento. En enero de 1547, Francisco se enteró de que su hermano Diego había sido quemado en Roma. Partió de Basilea para Inglaterra, donde fue catedrático de griego en Cambridge.

[Enzinas, Francisco de (Dryander)]

Historia vera de morte sancti viri Ioannis Diazii Hispani, quem eius frater germanus Alphonsus Diazus. [...] nefarie interfecit: per Claudium Senarclaeum. Cum praefatione D. Martini Buceri.

[Basel, J. Oporin], 1546

Las actividades editoriales de Francisco de Enzinas están estrechamente ligadas con Basilea. Por primera vez vino a nuestra ciudad en otoño del año 1546, con la intención de publicar aquí algunos libros, entre ellos la *Historia vera de morte sancti viri Ioannis Diazii* en que relata la muerte del protestante español Juan Díaz, asesinado en Alemania, el 27 de marzo de 1546, por orden de su propio hermano Alfonso, que así vengó a su familia, ofendida en su honor por la adhesión de Juan al movimiento reformador.

Mexía, Pedro de

Historia imperial y cesárea: en la qual en summa se contienen las Vidas y los Hechos de todos los Césares, ed. probablemente por Francisco de Enzinas

En Basilea, en casa de Ioan Oporino, 1547

La *Historia imperial y cesárea* de Pedro de Mexía, editado por Francisco de Enzinas, es uno de los pocos libros en castellano que salieron de las prensas basilienses. Enzinas no pudo realizar su plan de fundar una imprenta española en Basilea: el concejo prohibió, en un edicto del 20 de abril de 1550, la publicación de libros en lenguas extranjeras. Enzinas no se resignó y financió una imprenta propia en Estrasburgo donde pudo imprimir la mayoría de sus traducciones españolas de clásicos latinos y de libros bíblicos del Antiguo Testamento.

La Biblia

Reyna, Casiodoro de, trad.

La Biblia que es los Sacros libros del Vieio y Nuevo Testamento. Trasladaada en Español

[Basel, Th. Guarin], 1569

Casiodoro de Reyna fue uno de los doce monjes simpatizantes de la Reforma que en 1557 abandonaron clandestinamente el monasterio sevillano de San Isidro del Campo y se salvaron así de la Inquisición. La publicación basiliense de su traducción española de la Biblia (1569) tardó en salir a causa de problemas de financiación y la inesperada muerte de Oporin. La edición de unos 2600 ejemplares de la "Biblia del oso" se imprimió finalmente en las prensas de Thomas Guarin, a pesar de que la portada lleva el emblema de Samuel Apiarius: las abejas buscan la miel (la palabra divina) en un libro abierto (la Biblia: se lee el nombre hebreo de Dios), mientras que su enemigo, el oso, ataca la colmena.

Vitrina XIII: Panfletos contra España

Henricpetri, Adam

Niderlendischer Ersten Kriegen, Empörungen, Zweitrachten, Ursprung, anfang und end, sampt allen dem jenigen, so sich von König Philipps aus Flandern inn Hispanien abscheid, under der Durchleuchtigen und Hochgebornen Hertzogin Margarita von Parma Regentin zugetragen, nachmalen auch zwischen Ferdinanden Alvarez von Toledo, Hertogen zu Alba, unnd Wilhelmen von Nassaw Printzen von Orangien, etc. verlauffen, warhafftige, eigentliche und gewisse Beschreibung, allen Ständen der Welt, zu einem Exempel oder Beyspil fur augen gestellt. Ausz des E. Hochgelehrten Herrn Adam Henricpetri... General Historien, welche noch nicht an tag kommen, gezogen.

Basel, S. Apiarius, 1575

Henricpetri, Adam

General Historien, Erster Theil Der aller Namhafftigsten unnd Fürnemensten Geschichten, Thaten und Handlungen, so sich hey ubergabung und ende des Groszmechtigsten Keyser Carols des Fünfften zugetragen unnd verhandlet worden

Basel, Seb. Henricpetri, 1577

Al estallar la sublevación de los Países Bajos contra la política de Felipe II (1566), Basilea se convirtió en uno de los centros más importantes de la agitación antiespañola en los países de lengua alemana. El comerciante Marcos Pérez se trasladó de Amberes a Basilea y organizó desde aquí la financiación de la guerra de Guillermo de Orange. Pérez se hizo amigo de muchos habitantes influyentes de nuestra ciudad, p. ej. de Adam Henricpetri, autor de dos obras historiográficas de clara tendencia antiespañola, *Niderlendischer Ersten Kriegen, Empörungen, Zweitrachten, Ursprung, anfang und end [...]* (Apiarius, 1575), sobre el origen de la guerra de Flandes, y *General Historien* (1577), que incluye una estampa que representa un Auto de fe.

Henricpetri, Adam

*Aller hand neuwer Zeytungen,
Von Niderlendischen Religions
sachen. [...]*

Basel, S. Apiarius, 1566

Henricpetri, Adam

*Neue Zeytung, Eines Edicts und
auszschreiben, desz Königs
Philippi auss Hispanien [...]*

[Basel, S. Apiarius, 1569]

Samuel Apiarius difundió las noticias que llegaban de los Países Bajos en numerosos panfletos: el primero, titulado *Aller hand neuwer Zeytungen, Von Niderlendischen Religions sachen* (1566), contenía diversos escritos de propaganda, entre otros las cartas de Felipe a Margarita de Parma acerca de la introducción de la Inquisición en Holanda, un relato de los disturbios de Amberes en agosto del mismo año y la traducción alemana de la *Confesión de fe neerlandesa*. En 1569 imprimió un edicto en que el rey de España prohibió a sus súbditos holandeses todo comercio con los navegantes ingleses.

Gonsalvius Montanus, Reginaldus

Sanctae Inquisitionis Hispanicae Artes

Heidelberg, Michael Schirat 1567

Bajo el seudónimo de Reginaldus Gonsalvius Montanus, Casiodoro de Reyna publicó en Heidelberg (Michael Schirat, 1567) las *Sanctae Inquisitionis hispanicae artes*, en que documenta la persecución y destrucción del movimiento protestante de Sevilla por el Santo Oficio. La obra se tradujo pronto a otras lenguas y fue una fuente muy importante de los panfletistas antiespañoles, p. ej. también de Adam Henricpetri. Reyna trató de encontrar un impresor en Estrasburgo y también en Basilea, donde Oporin se mostró interesado, pero no llegó a realizar el proyecto.

Vitrina XIV: Literatura

San Pedro, Diego de

Cárcel de amor

(Burgos, Fadrique de Basilea, 1496)

en: Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's "Cárcel de amor". A Critical Edition* (London, Tamesis Books, 1987)

[ROJAS, Fernando de]

Comedia de Calisto y Melibea

(Burgos, Fadrique de Basilea, 1499)

en: Fernando de Rojas, *La Celestina* (ed. Pedro Bohigas; Barcelona, Montaner y Simón, 1952)

Entre los impresores basilienses que emigraron a España destaca Friedrich Biel, alias Fadrique de Basilea, que se estableció en Burgos en 1485. Hasta 1517 publicó allí más de 130 libros, p. ej. la princeps de la *Celestina* (1499), una temprana edición de la *Cárcel de amor* (1496) de Diego de San Pedro, una traducción latina del *Narrenschiiff* ("La nave de los locos") de Sebastian Brant y las *Introductiones latinae* de Nebrija (1493).

Ziely, Wilhelm

Zwo wunderbärliche hystorien [...] Die erst von zweyen treüwen gesellen mit namen Olwier, eines künigs sun uss Castilia und Arto, eines künigs sun von Algarbia. Die Ander von zweyen Brüdern Valentino und Orso. Gezogen uss Frantzösischer zungen in Dütsch durch W. Ziely von Bern in öchtlandt

Basel, A. Petri, 1521

El bernés Wilhem Ziely tradujo dos novelas de caballerías de origen francés, pero con temática española: *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe* y la historia de *Valentino y Orso*. Este libro, publicado en 1521, ilustrado con xilografías de Urs Graf, fue la última obra de literatura popular que se imprimió en Basilea en el siglo XVI.

König, Ludwig

*Index librorum, qui in bibliopoli Ludovici Regis, typogr. Basiliensis
prostant venalesque habentur*

Basel, L. König, 1622

Los impresores de Francfort del Meno, sobre todo Feyerabend, abastecían el mercado germanófono de novelas de caballería y otras obras de diversión. Basilea, incapaz de competir con esta concurrencia, se especializó en la publicación de libros científicos. Sin embargo, nuestros libreros no querían renunciar al negocio lucrativo de la literatura popular. Ludwig König ofreció en su catálogo de 1622 algunos de los títulos más famosos de la literatura profana española, p. ej. novelas de caballerías y las versiones alemanas del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*.