

AL FILO DEL MILENIO: LAS POSIBILIDADES DE UN NUEVO REALISMO.

diablotexto, Nº 1, 1994, 79-106

La teoría literaria que ha dominado la cultura occidental desde la fundación del *Opoiaz* hasta principios de los años 70 ha proclamado incansablemente el imperio del lenguaje tanto como ha procedido a la sacralización del texto. De los formalistas rusos y los *New Critics* norteamericanos, pasando por los estructuralistas y llegando a buena parte de los semióticos e incluso de los psicoanalistas a la manera lacaniana, la vida, la realidad, la acción, no podían ser comprendidos sino bajo la especie del lenguaje, un lenguaje tan seguro de sí mismo, tan soberbio, que no se reconocía sino en textos clausurados, autosuficientes, densos de opacidad y connotaciones, y cuya naturaleza y actividad se ofrecían bajo la tesis de una semiosis ilimitada, incontrastable con el mundo de la experiencia y de la práctica cotidianas.

Con la crisis del principio de la *literariedad*, del paradigma formalista-estructuralista y del modelo científico que lo sustentaba así como con la aparición de corrientes postestructuralistas de pensamiento, comienza ya en los años 70, pero sobre todo en los 80 y en los primeros 90, a reabrirse la dialéctica entre lenguaje y acción. Recuperamos la sospecha de que el lenguaje puede no ser contemplado como la instancia suprema de la cultura sino como *la otra* dimensión de la acción, se exploran aquellas zonas de la acción que no recubre el lenguaje y cuyo territorio se extiende a los subterráneos mismos del lenguaje, a lo no dicho, a lo presupuesto, a lo comunicado sin palabras, a la intencionalidad previa a toda articulación.

Por debajo y a veces hasta en contra de ese afán universalizador del lenguaje *asoma la jeta* la realidad como resistencia, como incitación, como desestabilización, también como misterio.

En la novela española de los últimos treinta años la realidad ha estado bajo sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 40 y 50 creó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía soñar por la noche el peligro de ser señalados con el dedo como realistas.

Son escasas las novelas importantes de narradores de la generación de 1968 que se plantean como espacio de análisis novelesco la realidad contemporánea o del inmediato pasado.

Hasta hace muy pocos años, por ejemplo, la transición ha carecido de novelas. Pocas veces en la historia a una generación le ha sido otorgado el don novelesco de verse involucrada en una aventura histórica tan trascendental, y menos veces aún una generación ha vuelto tanto la espalda a un don así. La generación del 68 no quiso entenderse con España, no aceptó la historia a la que la nacieron, por no historiar ni siquiera se historió a sí misma.

Está la excepción de Vázquez Montalbán: primero a través de las novelas de un género que exigía un trasfondo urbano y contemporáneo, como el género negro, novelas como *La soledad del manager* (1971), *Los mares del Sur* (1979), o *Asesinato en el Comité Central* (1981), pero después ya sin la red protectora del género en novelas como *El pianista* (1985) y *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), la realidad de la España de la transición entró con pleno derecho en la novela. En la segunda mitad de los ochenta algunos otros novelistas, no muchos, se decidieron a contar su experiencia generacional: cabría recordar las tempranas *La gazznápira* (1984) de Andrés Berlanga y *La media distancia* (1984) de Alejandro Gándara,

más tarde *La quincena soviética* (1988) de Molina Foix, *Los dioses de sí mismos* (1989) de Armas Marcelo, *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Muchos años después* (1991), de José Antonio Gabriel y Galán, *La sal del chocolate* (1992), de Fanny Rubio, o *El buque fantasma* (1992) de Andrés Trapiello, serían otros tantos ejemplos. Algo parece estar cambiando en los últimos años, y de ello querría hablarles hoy precisamente, de un cambio que tiene muchos puntos de contacto con el que ha tenido lugar en poesía, aunque es más tardío. Una serie de novelas, que aquí no tengo más remedio que reducir a cuatro, aunque se trata sin duda de algunas de las más importantes publicadas en los últimos años, y que por lo demás presentan fórmulas narrativas muy diversas, coinciden, sin embargo, en allanar el camino de una renovada exploración novelesca de la realidad, de suscitar las posibilidades de un nuevo, abierto y plural realismo.

EL SILENCIO DE LAS SIRENAS

El silencio de las sirenas (1985)¹ es, como sin duda la anterior novela corta de Adelaida García Morales, *El Sur* (1985), y probablemente a diferencia de la siguiente y no muy madurada *La lógica del vampiro* (1990), una novela cuya capacidad de significación excede ampliamente el corto número de sus páginas.

María, la narradora, es una maestra que va destinada a un pueblo de las Alpujarras, a 1500 ms. sobre el nivel del mar, en el valle de Poqueira. Allí queda anonadada por la belleza de la naturaleza- "era el paisaje más bello que yo había visto nunca"-, atrapada por el silencio de las montañas, en su hechizo aletargador.

En el pueblo no hay más que mujeres, o casi, y mujeres viejas y solitarias, "seres extraños que parecían deambular en la linde misma entre la muerte y la vida".

María entra en relación con dos de estas mujeres. La primera, Matilde, es una mujer mayor, solitaria, dotada de poderes contra el mal de ojo, concedora de las historias de la tierra, de sus leyendas, representante de una cultura de la muerte, de la miseria de un pueblo aplastado por la historia y por casi todas las guerras. María y Matilde no conectan, se interpondrá siempre entre ellas un erizado muro de hostilidad e incomunicación.

También conoce a una mujer distinta, mucho más joven, Elsa. Llegó un día procedente de la ciudad y vive en una casa que es un laberinto, allí se entrega durante largas horas a la música, al ensimismamiento, a la soledad.

Atraída por Elsa, María trata de entrar en contacto con ella, prestándose a someterla a ejercicios de hipnosis, ejercicios que no domina pero que declara poder realizar.

En las sesiones de hipnosis y, en general, en las relaciones entre ambas mujeres, María pasará rápidamente del papel de interlocutor, que reclama atención para sí misma, derecho de palabra y de confidencia, turno de protagonismo, al único papel que Elsa está dispuesta a otorgarle: el de vehículo de sus revelaciones, receptora y transcriptor de sus sueños.

Situada al otro lado de las revelaciones, hipnóticas o no, María irá recogiendo de labios de Elsa dos relatos diferentes. En el primero, "empezó a recordar para mí, en voz alta, imágenes de una historia que se repartía por sus noches". Un sueño obsesivo que arroja a flote, como tras un naufragio que se repite de noche en noche, fragmentos inconexos de una historia. En estos fragmentos aparece siempre una misma persona, Agustín Valdés, y un mismo desenlace: la locura de él ante la muerte de ella. A medida que transcurren las sesiones supuestamente hipnóticas, y azuzada Elsa por María, que va tirando de los hilos de la historia con sus preguntas, los fragmentos van contorneando una historia: el protagonista masculino ya no es Agustín, sino Eduardo, la acción transcurre en una ciudad del Sur de Alemania,

¹. Cito por la primera edición, Barcelona, Anagrama, 1985.

probablemente hacia 1864, en medio de los trastornos de una guerra. Ella, que ha ayudado a huir a Eduardo de sus perseguidores, encuentra una muerte horrible. Eduardo enloquece.

En el segundo de los relatos, producto ahora de confidencias no hipnóticas, Elsa va revelando a María su enamoramiento de un tal Agustín Valdés, profesor de Filosofía en la Universidad de Barcelona, con quien se entrevistó en dos breves encuentros, y después él ya no acudió a una nueva cita. Desde entonces Elsa le escribe cartas, confía a un diario sus experiencias amorosas, le telefona, vive para él, le sueña, espera cada tarde una carta suya...

María trata de llamarla a la sensatez, de mostrarle que ese amor sólo existe en sus palabras, que es pura ficción, que no tiene ningún sustento real. Sin embargo María se verá obligada a reconocer todo lo contrario: "Inevitablemente, al escucharla, yo admitía en silencio, sin decirle nada, que aquel amor que la estremecía día y noche, era el más real que yo había presenciado en mi vida" (79).

Es así como aquel amor "creció alimentándose de mis días", de los días de Elsa, succionando su vida, vampirizándola. "La muerte me amenaza desde todas partes", escribe.

En su ascensión hacia la experiencia suprema del amor y de la muerte, Elsa va aprendiendo a prescindir de Agustín Valdés, a no esperar otra cosa que su silencio: "Me siento subida a una extraña plataforma aérea, lanzada ya hacia la muerte. Y tú, Agustín, me destruyes. Mira cómo me haces enfermar: débil por ti, enloquecida por ti, que sólo me das tu silencio. Pero ya he aprendido a escuchar tu voz sin que me hables, y eso es lo peor. Pues ahora sé que tu silencio no es silencio, ni tu indiferencia, indiferencia. O quizá sólo sea mi esperanza disparatada que me hace inventar un fantasma, tú, con los sentimientos que deseo." (118).

Es el momento en que Elsa alcanza "una belleza sobrenatural"(121), ingrávida, indiferente al día o a la noche, atenta sólo a la ficción de sus sueños y visiones.

Elsa se alimenta de correspondencias, de afinidades, de signos mágicos de complicidad que cree interpretar allá donde dirige la mirada: en *Las afinidades electivas* de Goethe, novela en la que encuentra huellas de la historia que le obsesiona en sus sueños, en un retrato del propio Goethe contemplando la silueta recortada de un rostro de mujer, en *La fugitiva* de Marcel Proust, en uno de cuyos pasajes descubre que lo que se ama en los sueños produce la misma impresión que si se amara en la realidad, en una postal del cuadro de Paolo Ucello sobre San Jorge y el dragón, en una litografía de Goya en la que se ve a un hombre inclinándose sobre una mujer que oculta su rostro con un antifaz y en la que se lee "Nadie se conoce"...

María teme por la salud de Elsa: "advertí la gravedad de su situación", escribe. Ello le lleva a un bienintencionado intento de contrastar directamente los sueños de Elsa con la realidad de Agustín Valdés, un hombre que no parece tener ningún signo de identidad que le sea exclusivo, ningún comportamiento que destaque su personalidad.

Un día María, ante la negativa de Elsa de ir a ver a Agustín Valdés, le llama por teléfono a Barcelona. Su decepción es inmensa al comprobar lo que ya sospechaba: su total ausencia de la historia de amor que ha provocado. Las cartas, la voz, el amor de Elsa son el canto de una sirena que no ha escuchado. "Se había tapado los oídos con cera, igual que Ulises".

"Comprendí-escribe María-que estaba realmente sola y que amaba con verdadera pasión a alguien que no existía".

A partir de este momento se niega a seguir colaborando con las ficciones de Elsa, se niega a hipnotizarla, trata de convencerla inútilmente de que lo que "tú necesitas es encontrar un hombre real y tener una historia real".

"-¡No digas sandeces! -me gritó repentinamente, fuera de sí- ¡Yo no quiero un hombre!;No quiero un hombre!;Sólo quiero sentir amor como lo estoy sintiendo, venga de donde venga!" (147)

Agustín Valdés, asustado por las posibles consecuencias que ha inferido de su conversación con María, se niega entonces y definitivamente a recibir la correspondencia de Elsa, a escucharla por teléfono, a encontrarse con ella. El único soporte real, por mínimo que fuera, del amor de Elsa, aquella remota disponibilidad de Agustín a que se le escribiese o a que se le llamase, se derrumba sobre Elsa, que cae abatida en una profunda postración, atrapada definitivamente en su ficción, en su propio canto de sirena.

María y Matilde luchan por ayudarla, cada una según su cultura y sus creencias, urbana y científica una, rural y mágica la otra, contrapuestas las dos en su mutua hostilidad. Pero todo parece inútil, incluso la idea de marcharse, que por un momento iusiona a Elsa. Ni ella ni María podrán escapar ya del hechizo de las montañas. Elsa, desprendida de María tanto como de Matilde, inasible y ensimismada, se entrega a interminables paseos fuera del pueblo. Su transparencia ofrece un aspecto extraño, "como si ya no hubiera nadie dentro de ella". Una mañana María va a buscarla y no la encuentra. Horas más tarde, y después de una busca afanosa, descubre "su figura, su cabello oscuro, su rostro casi cristalizado" en "una llanura de un blanco immaculado".

"Estaba rígida, inmóvil, adherida a la tierra y formando parte de la montaña, igual que sus plantas, sus árboles, sus rocas, sus piedras...Todo se cubría por igual con la blancura de la nieve. Desde las cumbres más altas, desde el Mulhacén y el Veleta, picos helados e inhumanos, bajaba un viento enérgico que azotaba mi cuerpo. Aquel grandioso y gélido espectáculo se apoderó de mí. Nada podía hacer ni pensar. Al fin me dejé caer junto a Elsa, sobrecogida por el poderosos silencio de las montañas y de la muerte. Y me pareció que ella vibraba ahora con la misma pulsación de la tierra. Deseé dejarla allí para siempre, en aquel espacio, tan ajeno al mundo de los hombres, que ella misma había elegido para confundirse con él, para pertenecerle, como si por fin hubiera encontrado su sitio."(165)

Ahora, María, al final de la novela, recoge todos aquellos objetos en los que Elsa había creído captar signos de complicidad, correspondencias con su propia vida, con su historia de amor, con su sueño, recoge el diario de Elsa, sus cartas a Agustín Valdés, un cuento de Kafka titulado *El silencio de las sirenas*, y recoge también su propio cuaderno de notas, el de María, aquel en que había ido apuntando los retazos del sueño de Elsa: son las bazas de su escritura, las claves del relato que ahora María comienza.

El silencio de las sirenas es una narración sobria, intensa, concentrada en el núcleo mismo de su historia, sin desviaciones, sin fábulas intercaladas, sin disquisiciones, sin decorado, casi sin cuerpos, escasamente atraída por los detalles del contexto material, que esboza a manera de escenario imprescindible.

Su intimismo nada tiene de psicologista y su técnica narrativa evita penetrar en los universos de conciencia directamente, rehuye el monólogo interior. Nos ofrece a los personajes vistos desde fuera, pero adelgazados, inconsútiles, incorpóreos, vehículos de una significación interior que llega al lector por súbitas iluminaciones, ramalazos, correspondencias, la poderosa sugerencia de arquetipos universales, de referencias míticas: la montaña y la muerte, la locura de amor, la vampirización, el canto de las sirenas...

Elsa es una puerta que se abre a otras puertas: la de su amor por Agustín Valdés, la de la con-sonante aventura del sueño, la de su hechizo por la montaña... y entre estas puertas hay salas enteras de las que sólo entrevemos retazos, ángulos, sombras. La novela es la exploración de las claves de un sentido cuya totalidad se nos niega, pero cuyos efectos se producen inexorablemente ante la mirada de la novelista en el ámbito bien delimitado de la realidad. La novelista trata de comprender, y para comprender se vale no de la imaginación

fantástica, no del cientifismo, no de un simbolismo hermético, no de una literaturidad autosuficiente, sino de los instrumentos que proporcionan la experiencia humana y la cultura, y con ellos trata de representar la realidad y de entenderse con ella.

No se trata de representar ni cualquier realidad ni toda la realidad, sino la realidad que puede vivirse desde una experiencia y unas claves de conocimiento determinados, tan determinados como relativo, personal y limitada habrá de resultar, por fuerza, la representación

La novela de Adelaida García Morales metaforiza en su argumento la construcción misma de la novela. Una mujer escribe la historia de otra mujer en contacto con sus sueños, sus objetos y sus confidencias. Como en la serie del artista ante su modelo, de Picasso, María se sitúa ante Elsa y la escucha y la interpreta, y al interpretarla la crea. Pero su relación no es ya la relación clásica entre creador y criatura, una relación que reservaba toda la iniciativa al creador y toda la disponibilidad a la criatura. Elsa se narra a sí misma y convierte a María en su lectora. En la novela contemporánea autor y lector se disputan el turno de palabra.

La historia de Elsa se proyecta sobre un transfondo de arquetipos míticos. Elsa es la sirena a la que Agustín Valdés no quiere escuchar porque teme en ella, como Ulises, la vehemencia devoradora, ese amor posesivo que consume. Pero Elsa, como descubre en su sueño del águila y la sirena, o como trata de expresar a través del cuadro de Paolo Ucello de San Jorge y el dragón, no es un monstruo, lo que quisiera ofrecer es amor, ensueño, una perspectiva femenina de la vida. Dará su vida por permanecer fiel a esta forma de ser, será devorada por sus sueños e incapaz de hechizar a Agustín Valdés será hechizada ella por la montaña: la montaña, el reino de la belleza y de la muerte, el universo del perfecto silencio, el lugar natural de Elsa.

Pero en su historia hay otra dimensión relevante. Elsa invierte la relación de los géneros que ha sido consustancial a la literatura de todos los tiempos. En esta novela no hay un sujeto masculino. Ulises es aquí un puro objeto, irrelevante por sí mismo. No conozco en toda la novelística española un caso con mayor poder simbólico que el que presenta la situación de base de esta novela. Elsa no es ya el objeto del imaginario masculino que ha venido siendo el personaje literario femenino casi hasta nuestros días. Elsa ha hecho del hombre, de Agustín Valdés, de Ulises, el objeto de su propio imaginario. Ha invertido los papeles. Son los sueños de Elsa los que convierten el escaso bagaje humano de Agustín en un objeto imaginario infinitamente deseable. Elsa lo engendra como se engendra un personaje literario, a base de un leve -mísero- soporte real y de ficcionalización, pero lo engendra para después abandonarlo, porque no lo necesita. Los únicos interlocutores de Elsa son otras dos mujeres. Y la montaña.

LAS HORAS COMPLETAS

Si *La fuente de la edad* (1986) se inscribía en esa poética lúdica de gran vigencia en nuestro cine, al que ha renovado profundamente, y que en el territorio de la novela había venido dando frutos como *La saga/fuga de J.B.* (1972) o las novelas de Eduardo Mendoza, en especial *La verdad del caso Ssavolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) o *El laberinto de las aceitunas* (1982), y obtuvo un rápido y consensuado reconocimiento, la novela siguiente de Luís Mateo Díez, *Las horas completas* (1990)², tuvo un impacto en la crítica bastante menor, tal vez por su mayor brevedad y por su aparente falta de ambición.

². Cito por la primera edición, Madrid, AlfaguAra, 1990.

Si bien continuaba la línea del realismo lúdico de *La fuente de la edad*, la dotaba de un simbolismo inquietante y de un dramatismo de fondo que le proporcionaba, a mi modo de ver, una poco advertida profundidad.

El núcleo del argumento no puede ser menos banal, e incluso no puede ser, en apariencia, menos inquietante: cinco sacerdotes alojados en un viejo automóvil recorren la meseta castellana para ir a merendar a casa de un sacerdote amigo en un pueblecito vecino.

Los cinco sacerdotes, como la mayoría de los personajes de Luís Mateo Díez, carecen de significantes externos: no disponemos de presentación, ni de descripciones, no tienen rostro ni estatura, no les acompañan objetos o ropas especialmente emblemáticos, sus nombres son casi a-simbólicos: D.Fidel, D.Benito, D.Ignacio, Manolo, Angel³...Les identifican apenas sus voces, entre las que la novela nos lanza desde el principio sin ninguna mediación, y desde ese primer momento hablan, hablan, hablan... aunque de modo tan indistinguible que tan sólo tenemos la certeza, cuando los oímos en coro, de que quien toma la palabra es uno de los jóvenes o uno de los viejos. Algo más les identifican sus gestos: D. Ignacio sigue con el vaivén del dedo los acordes sordos de una melodía arreglada por él, D. Fidel se lleva de vez en cuando la mano al estómago, aquejado de una dolorosa úlcera... En última instancia lo que más les identifica es su ensimismamiento: cada uno de ellos se abstrae de tiempo en tiempo de la monotonía de sus percepciones externas, ligadas a un paisaje siempre idéntico a sí mismo, y se sumerge en las galerías interiores, donde cada uno de ellos acude fielmente a la convocatoria de una única y siempre idéntica obsesión, antigua y dolorosamente enquistada en algunos de ellos, actual y desestabilizadora en los otros, verdadero centro secreto, herida de su conciencia en todos ellos.

Los cinco sacerdotes salen de la Colegiata a las cuatro de la tarde, con la intención de pasar plácidamente su tarde de merienda y volver a una hora prudente a la Colegiata. Sin embargo la excursión se complica extraordinariamente con una serie de incidentes a cual más molesto, que los demoran y trastornan. Cuando finalmente regresen a la Colegiata, bien entrada la noche, ya nada será igual que antes.

El principal episodio de su viaje, y el que más contribuye a trastornarlos, es el encuentro con un Peregrino, que se les aparece al principio mismo del viaje, como Jesús a sus discípulos camino de Emaús, sólo que esta vez el Peregrino, que tiene 33 años, la misma edad de Cristo, está echado en medio de la carretera, seguramente porque piensa que es la mejor manera de llamar la atención.

El Peregrino representa como personaje todo lo contrario a los clérigos, y contrapone a su sobria caracterización una mímica ostentosa, una forma de hablar impúdica, pederrea, defeca, salta, chilla, llora, dispara con una pistola... El peregrino no se ensimisma, no tiene un centro secreto, es pura exterioridad, puro escándalo.

Clérigos y Peregrino, en el angosto interior del automóvil, entrechocan inevitablemente sus espacios simbólicos. Los clérigos tienen detrás de sí la certidumbre de su fe, el amparo de la Colegiata, su enclaustramiento, la seguridad de una institución con dos mil años de historia, constituyen un grupo, un clan, van embarcados en el mismo automóvil, la vida cotidiana es para ellos la placidez de una rutina que ni siquiera las pequeñas intrigas profesionales llegan a perturbar. Acaso los dos más jóvenes se resignan menos a la estrechez de los medios de vida, a la vetustez del automóvil que conducen, o se sienten más azuzados por las intrigas y la competitividad, y están más atentos a la moda y a las tentaciones de la calle (el sexo y la droga, muy especialmente), mientras que los tres más viejos viven anclados en su pasado, en los recuerdos de una vida que fue mucho más precaria, les preocupan menos los signos externos,

³. Los personajes secundarios, por el contrario, aportan una nomenclatura entre rural, estrambótica y farsesca, marca de la casa : Argimiro, Emérita Valdósín, D^a Olina, D. Mero, el Cirria...

en el confesionario han aprendido que el mundo exterior, la vida fuera de la Colegiata, es una enfermedad monstruosa:

'-Porque todo lo invade la misma enfermedad, y el propio mundo es quien la contagia. Un animal enfermo que echa su mal aliento, el veneno de sus entrañas revueltas y pertinaces. Y no nos libramos. A donde se vaya igual da.

- Usted exagera, don Beni.

- Son cuarenta años de confesionario. Miles de horas escuchando la misma voz, sintiendo el mismo aliento. Miserias, amargura, tribulación". (15-16)

Pero las diferencias entre jóvenes y viejos son menores que la solidaridad de clan que los une.

Frente a ellos el espacio simbólico del Peregrino es directa y proporcionalmente antagónico, y su función narrativa no puede ser más perturbadora: el Peregrino está ahí para transformar la plácida excursión campestre en una peligrosa aventura al final de la cual todas las seguridades han sido secuestradas.

El Peregrino es uno de esos personajes que por sí mismo justifica todo el trabajo de un autor. Hay poetas que han pasado a la historia por un solo verso, que todos querrían merecer. Hay novelistas que pueden pasar a la historia por un solo personaje, y el Peregrino pertenece a esta casta.

Para poder captarlo en su complejidad, en su divertida e inquietante complejidad, valdrá la pena desglosar sus actitudes en diferentes ejes de análisis. Veámoslo en primer lugar en su actitud hacia sí mismo.

"Lo que yo soy no lo sabe ni Dios", dice, y probablemente tiene razón.

Desde el principio hace alarde de autoconmiseración, de un autoodio lleno de lástima, muy dostoyevskiano:

"- Soy un desgraciado, un completo desgraciado.

Manolo aflojó la marcha. El llanto del peregrino parecía generoso y desolado.

- Pero, por Dios, ¿qué le pasa a usted? - inquirió don Fidel.

- Lo mío, lo mío -dijo el peregrino con mucha dificultad - es que no tiene nombre. Más bajo de lo que yo he caído no se puede caer. No tiene nombre, no lo tiene. " (55)

Pero esa bajeza no es la de un gran pecador sino la de un pobre diablo al que todo le sale mal, porque es un inútil, "con la cabeza todo el día llena de pájaros", lo que le hace exclamar una y otra vez: "¡me cago en mí mismo! "

Esa imagen de sí mismo se corresponde a la de su miseria exterior de perro vagabundo, esclavo de sus necesidades más inmediatas, más impúdicas, más animales...

El autoodio le lleva a la vez a la necesidad de culparse y de confesarse, pero sobre todo a la de convertir su miseria en exhibición.

Claro que se trata de un autoodio compensado por frecuentes exculpaciones, y por la reivindicación de la dignidad última de todo hombre, incluso del miserable:

"- Y aunque yo vaya dando tumbos por el mundo, hundido en la miseria y hecho un adán, todavía conservo, aunque poca, algo de dignidad, y merezco un mínimo respeto. No se me puede tratar como a un felpudo." (63-64)

Y muy especialmente compensado por la proclamación de ser como es sin remedio, y por ello inocentemente:

"- Estaría bueno que pudieran echarme en cara esta pena de saber que soy como soy, y que no tengo arreglo. Sólo me faltaba eso."(63)

El segundo eje de análisis que propongo es el que lo relaciona con sus interlocutores, los clérigos. Frente a ellos orquesta una tan variada como persistente provocación, en el terreno de lo escabroso, de lo sexual en su más cruda expresión, haciendo pasar por su relato poluciones adolescentes, coyundas salvajes con Emérita Valdosín, masturbaciones en

homenaje a las hadas madrinas, posiciones funambulescas en el lícito uso del matrimonio... pero también les agrede en la conciencia de su profesión de sacerdotes ("de algo hay que vivir", les dice, como si se dispusiera a comprenderlos), en sus creencias más sagradas, se burla de ellos, los extorsiona, los amenaza, llega incluso a la violencia: los secuestra pistola en mano, les obliga a contar a cada uno de ellos el pecado más gordo del que haya tenido noticia en su vida, les dispara, les roba el coche, que no sabe conducir, se estrella, celebra la hazaña poniéndose a orinar, después secuestra al más joven, a Angel, da un golpe de estado dentro del coche para hacerse con el poder de decisión y cuando lo ha conseguido les exige colaborar con su plan de entrar en la Colegiata y robar sus tesoros.

En toda su actuación hacia los clérigos parece aflorar el *ello* del psicoanálisis en su versión más clásica, moviliza los instintos inconscientes de los clérigos, verbaliza lo prohibido, lo tabú. La provocación, la transgresión, la violencia moral y física, el cinismo con el que a la vez les exige que se comporten como curas y se burla de ellos por comportarse como curas, son constantes, pero no exclusivos. Entre sus palabras aparece progresivamente, a medida que avanza la novela una acusación:

"-Qué sabrá usted de lo que es una vida echada a perder, del sufrimiento y las penalidades de andar por ahí tirado. Si ustedes apenas huelen el mundo. Apenas saben de la función lo que los demás les cuentan. Los sentimientos verdaderos ni los catan."(64)

Acusación que multiplica sus significaciones al final de la novela:

"-Ciegos y sordos -constató el peregrino-. Incapaces de atender las más obvias señales. Mucho sentido de la otra vida, mucho convencimiento de la salvación eterna y del eterno castigo, y nada que rascar para los misterios inmediatos, los que nos reclaman en estas tesituras cotidianas, que hasta algún Santo Padre ha mencionado. Las antenas averiadas para detectar lo que nos acecha a la vuelta de esa curva. Viven ustedes de la fe, que es lo que más lejos está de la razón, y no tienen ni una pizca de sensibilidad para lo irracional. La vida está mucho más cerca siempre de esa otra cara del espejo, no lo duden"(193-194).

La acusación de incapacidad de captar la vida que el Peregrino arroja a la cara de los clérigos impregna de un inesperado simbolismo la situación de unos y otros, el viaje mismo, el desenlace. Esa incapacidad de "detectar lo que nos acecha a la vuelta de esa curva" deviene profecía ante el incendio -el infierno- en que se consume la Colegiata, base sobre la cual se asentaba la certidumbre de siglos de los clérigos:

"- No hay medio de contener el fuego -comentó un hombre-. Están intentando que no se propague a las casas cercanas. Se ha quemado todo. La iglesia, el panteón, el claustro. Dicen que ni siquiera pudieron salvar las tablas románicas ni los objetos del Museo ni el Santísimo Sacramento. Todo achicharrado."(212)

Antes de descubrir el incendio el peregrino les había descrito así su viaje en medio de la noche:

"- Imaginen que tal como vamos ahora mismo, aquí metidos -dijo, dejando de canturrear- , nos quedamos para siempre. Que este es el último viaje y que no tiene fin, que diría un pájaro de mal agüero. Como en esos sueños malos, en que uno se ve condenado sin remedio a estar donde está, a no moverse. La noche quieta y eterna, con esa luna que parece un ojo de buey abierto al vacío, y este coche tuerto y perdido con nosotros dentro, más desamparados que el desgraciado aquel que clamaba en el desierto (...) Se tiene la sensación de haber naufragado en medio del olvido. ¿No leyó a Cátulo?*In medio oblivium*. Es, además, una sensación de que algo fatal debe estar sucediendo por ahí, mientras nosotros nos vemos atrapados, en esta especie de balsa." (192-93).

Y más tarde insiste:

"-Pero aceptemos las cosas como son. Vamos en un cohe tuerto, en una barca ciega, por este mar que hiela la luna con su mano blanca, mortal. ¿No hay algo de simbólico? Esta

noche no se parece a ninguna otra, cada vez estoy más convencido de que se aproxima algo imprevisto y probablemente extraordinario. Escuchen, escuchen, cierto crepitar extraño. Afinen el oído." (194)

Cuando al fin llegan a su destino, la añorada Colegiata, no hay fin, ni destino, ni Colegiata. No hay refugio para los clérigos, no hay dirección para el viaje, la vida, como el trayecto, ha quedado suspendida en un paisaje nocturno sin horizontes.

El tercer eje relacionaría al Peregrino con la realidad, con la vida, y en él le encontraríamos tan aparentemente cínico como en otros aspectos:

"-La muerte, no lo duden, es el salvaconducto para una siesta infinita. Yo me apuntaba ahora mismo, porque desde luego no hay idea mejor para un vago que ésta de la eternidad. A mí trabajar nunca me gustó, ni siquiera en estos trabajos de tanto teatro como el de ustedes. Y hay que reconocer que esto de vivir ya es, con frecuencia, un trabajo jodido en sí mismo."(39)

Hacia el final de la novela hará una declaración de desafecto generalizado hacia la vida que sospechábamos hace tiempo:

"- Cuando usted hace estas cosas es porque le tiene poco apego a la vida. No le dimos de milagro.

- Apego ninguno. Pero no por desesperación, por convencimiento. A mí me ha pasado de todo, ya tengo el cupo completo. ¿Qué otra cosa hay que ver por estos andurriales?

- Dios nos pone en este valle de lágrimas para sobrellevar las inclemencias igual que las alegrías.

- Dios es de los que tiran la piedra y esconden la mano. A mí me tiene descalabrado y hace ya tiempo que estoy hasta el moño. Lo mismo me da seguir por aquí que ir a ver lo que hay en el otro barrio. Si hay algo, bien, y si no hay nada, pues a resignarse. La nada es la felicidad extrema de los pobres, que son los que más acostumbrados están a vivir en su cercanía. Y yo soy pobre de solemnidad y, además, de espíritu."(185-186)

Todo le da exactamente igual, y de la misma manera que caza un cuervo, atraca para obtener dinero o secuestra a los clérigos, deja el cuervo, arroja el dinero o se ofrece a ser detenido y entregado a la policía por los clérigos. Su pesimismo procede en última instancia de su convencimiento de que la fatalidad le persigue, de que su destino es la desdicha, de que antes o después él va a ser la víctima inmolada en sacrificio.

Y así resulta.

En el último eje situamos al Peregrino frente el texto mismo. Sorprende de entrada su palabrería, su incontinencia, incluso su impudicia verbal, y dentro de ella su confesada fascinación por la mentira: "Miento más que hablo", dice en una ocasión, y después no cesará de repetirlo.

Esas mentiras cobran muchas veces el aspecto de un relato, el de su ficticia autobiografía, que comienza al declararse peregrino movido por una revelación, que continúa al contar su orfandad, la expulsión de casa de sus tíos, el episodio de sus amores con Emérita Valdosín, la fábula de su matrimonio y de sus pobres hijos abandonados, sus atracos a mano armada, una violación... El mismo ratifica la veracidad de sus relatos:

"- En nada les engañé. Todo lo que digo es verdad. Por muy novelero que uno sea, no es lo mío mentir como un bellaco. Peregrinando cumplo con la revelación de un sueño y, como también les dije, tengo los treinta y tres años que Cristo tenía cuando empezó su vida pública. Lo que pasa es que a lo largo de esta última semana me he desmandado más de la cuenta y el Camino está cada día más peligroso. En siete días cometí tres atracos y la otra noche violé a una chacha..." (201).

Pero a medida que los relatos se suceden se sucede también la sospecha de su ficcionalización, sospecha que el Peregrino también confirma en algún momento:

"- Miento más que hablo -aseguró el peregrino, limpiando la última lágrima-. Les cuento la novela de mi tío Argimiro y mi tía Hortensia y me quedo tan pancho. Qué más quisiera yo que haber visto aquel culo de Emérita en la noche de autos. Esos culos sólo existen en los sueños, no nos engañemos. Nunca estuve en cama ajena, puedo jurarlo. Y de mujeres, apenas sí puedo hablar de la mía"(57).

Así que el lector oscila entre la credulidad y la sospecha, y en última instancia queda la duda sobre si lo que no es verdad en el detalle pueda serlo en su necesidad, o como le ocurrirá al Gregorio Olías de Luís Landero: la mentira es una forma posible, no realizada, de la verdad.

El Peregrino impregna sus relatos de una pátina de cultura tan sofisticada que llega a la cita en latín de Catulo o del *Codex Calixtinus*, se demora en reflexiones filosóficas sobre la vida, sobre el camino como forma de reencontrarse con uno mismo, muestra abundantemente su agudeza de ingenio y la brillantez de sus conceptos:

"La nada es la felicidad extrema de los pobres".

En el Peregrino asoma la conciencia de un Narrador: "Van a permitirme cierta licencia narrativa" , dice en cierta ocasión (34) y en otras se confiesa novelero o comienza un relato con frases como ésta:"Llovía con ese clamor nocturno que rescata el pavor de los muertos."

El Peregrino intercala relatos, como el del sapo enamorado (39-40), y configura su autobiografía como una fabulación:

"- Así me gustaría hacerlo a mí, y a veces lo intento -afirmó el peregrino-. Inventarme la vida como el que se inventa una fábula. Andar enredando entre la verdad y la mentira, sin discernir y sin que nada, en el fondo, te importe un pito." (89).

Y una vez más la novela de Luís Mateo Díez, breve, aparentemente apegada a la superficie de las cosas, a la pequeña realidad cotidiana, a la vida humilde de provincia, adquiere una dimensión simbólica sorprendente. ¿Es en última instancia el Peregrino una metáfora del Novelista? ¿Son los clérigos soportes simbólicos del lector, del público? ¿Es entonces la actuación provocadora del Peregrino, que se nutre de su autoodio, de su dignidad miserable, que proclama la necesidad nietzscheana de la transmutación de los valores de la moral, que incita a abandonar las seguridades en nombre de la entrega a las pulsiones de la vida, que exhibe ese escepticismo postmoderno, esa falta de programa y de precisión biográfica, ese desapego de la realidad, esa fatalidad de víctima, o que oscila en su palabra en un perpetuo vaivén entre lo verídico y lo ficticio, una parábola de la nueva situación del escritor en la crisis de la Modernidad?

GALINDEZ.

Galíndez (1990)⁴ es probablemente una novela llamada a modificar el rumbo de la novelística española. Le aporta a ésta una fórmula narrativa compacta, densa, inexorable como la de una tragedia. En fragmentos narrativos que se continúan entre sí, sin apenas marca de interrupción, y en los que la iniciativa narrativa oscila entre el monólogo interior en primera o segunda persona, la evocación del pasado y la escena dramática, dialogal, casi conductista, en distintas proporciones según el fragmento de que se trate, la novela procede a sembrar, diseminar y reintegrar hasta tres argumentos en uno: el de la vida, secuestro y asesinato por orden del dictador Trujillo del exiliado vasco Jesús de Galíndez, en 1956, el de la investigación que sobre la figura de Galíndez desarrolla la estudiante norteamericana de Yale, Muriel Colbert, para su tesis de doctorado, y el de la conspiración de la CIA para impedir, por los medios que sea, que se reabra el caso Galíndez.

⁴. Cito por la décima edición, Barcelona, Seix Barral, 1991.

El lector que se sumerge en esta novela como en un bosque de enmarañada vegetación, es asaltado desde todas las direcciones posibles por los signos. Nada es verdad de una sola vez, desde una sola perspectiva, o desde un mismo soporte textual: aquello que se dice en una carta es contrastado por otra, glosadas ambas por un lector clandestino, que fraudulentamente irrumpe en su intimidad, contrapuesto a los recuerdos de quien en la carta no ha escrito más que una parte de lo que sentía, completado por los datos externos de un expediente secreto, simultaneado con los testimonios de personajes tan históricos o incluso tan actuales como Vicente Llorens, Francisco Ayala o José María de Areilza... La novela es una dispersión de voces narrativas, entre las que se abren paso, como más poderosas, como más determinantes, la del propio Galíndez, la de Muriel, la de los agentes Robert Robards y Voltaire O' Shea, más conocido como Don Angelito, y cada una de estas voces tiene su propio acento, sus propios intereses, sus propias frustraciones, su propia soledad, en última instancia su propia historia personal y su propia ideología. Las tres historias se diseminan entre unas y otras voces, pero también entre múltiples y muy heterogéneos fragmentos.

Esta pluralidad de historias, de voces, de soportes y procedimientos textuales, de momentos y modos narratorios, provocan en el lector una sensación de densa urdidumbre, de espesor narrativo, y le habitúan a abrirse camino entre situaciones superpuestas y estados de conciencia acumulados en un solo instante, como por una selva.

Pero ni la fragmentación del argumento, ni la multiplicidad de las voces y de los canales de información, ni la superposición de situaciones heterogéneas ponen en cuestión, en ningún momento, la poderosa, densísima trabazón textual. Son los datos plurales, diseminados, de una semiótica que, si bien renuncia a la arquitectura, no olvida nunca las exigencias de un discurso presentado de una sola vez, guiado y articulado desde un solo proyecto significativo, desde una sola estrategia textual, la de la investigación de la verdad. Muriel, la investigadora, se autoconcibe como "rastreadora de caligrafías y voces, voces de hoy y voces de una algarabía en la que el nombre de Galíndez resuena con todas las entonaciones posibles"(87).

A fin de cuentas la novela de Vázquez Montalbán, heredera también de esa condición metatextual que el estructuralismo primero y después la posmodernidad han transferido a la escritura literaria, se despliega como una fabulación sobre una fábula, ocupando la historia de Galíndez el plano de la fábula, y la de la investigación de Muriel el de la fabulación. El argumento entonces, con la lucha de la investigadora por recuperar la verdad, por restituir el verdadero sentido de la historia, por recrear el personaje de Galíndez, por identificarse con él, por amarlo como a su propia criatura, metaforiza el trabajo del novelista sobre la novela.

Los datos, voces, situaciones, fragmentos, por plurales que se presenten, van a encontrar finalmente cabida e incluso orden, reintegración final, en la conciencia de Muriel, exactamente igual que la encuentran en la otra investigación, su antagonista, la de los servicios secretos norteamericanos. El material narrativo se disemina, es bien cierto, y al hacerlo multiplica sus significaciones, pero una vez explorados los posibles narrativos la investigación reintegra un proyecto de sentido y avanza por su cauce, inexorable como el de una tragedia.

No se respeta en la fabulación la sucesividad y el orden cronológicos. Desde Marcel Proust casi ninguna gran novela contemporánea los respeta. Las cosas no importan por el orden en que ocurrieron sino por su percepción a través de la conciencia y la memoria. Pero Vázquez Montalbán restituye en cambio con precisión de historiador la temporalidad de los hechos ocurridos: estamos en Santo Domingo en 1942, en Nueva York en 1956, en Santiago de Chile en 1973, en Miami, en Madrid, o en Santo Domingo en 1986, y en todos estos lugares se producen acontecimientos públicos que devuelven a los acontecimientos privados su condición histórica, y configuran a los personajes como seres en el tiempo, claves de una época, signos de una historia que los contiene pero que también los excede.

En este discurrir histórico de acontecimientos y personajes el tiempo cobra un ritmo de tragedia. A Muriel se le presentan, como a Galíndez, múltiples signos que presagian la calamidad y ofrecen una posible y tentadora fuga, pero uno y otro se encaminan hacia su pasión y muerte, como por otra parte los tiempos mismos, sembrados de masacres y de víctimas impunes. Balaguer, quien más sabe de los asesinatos de Trujillo, asentidos y escamoteados después por él, es hoy el presidente de Santo Domingo, denuncia la novela, y en ella se escucha el eco de "esa fosa común universal y secular que jamás se alza contra los asesinos" , de la misma manera que se escucha a Don Angelito hablar de una "internacional que nadie tiene censada, que no está en los libros, la internacional de los que comparten memorias vencidas y utopías frustradas" (322). Muriel, fascinada no sólo por la figura de Galíndez, sino sobre todo por su muerte, se dirige hacia ella con el afán supremo de compartirla. Esa es tal vez la dimensión más profundamente metafísica de una novela que parecería no serlo.

Así confiesa Muriel sus sentimientos sobre esa muerte:

"- Y luego está el sacrificio. Cuando ya no era dueño de su elección y estaba bajo las botas de Trujillo. Daría mi vida por haberle acompañado en ese momento, por sentir todo lo que él sintió resumiendo su vida y afrontando la muerte, con la dignidad de un simple hombre que asume la de una causa en la que participan miles de hombres."(318)

Y cuando finalmente Muriel se enfrenta a una situación idéntica a la que se enfrentó Jesús, se pregunta: "¿Fue así, Jesús?" y desea: "Si se pudiera unificar este final con el de Jesús y llegar los dos unidos a la gran síntesis de la tierra y las aguas..."(344).

La diferencia entre ambos, que ha encauzado las interrogaciones de Muriel hacia este último encuentro en la fatalidad, radica en que Jesús se enfrentó a la muerte desde su condición de vasco y desde su causa vasquista, mientras que ella es una apátrida desarraigada y sin causa. Pero ello no la convierte en menos trágica como reconoce Ricardo: "Parecía un personaje de tragedia empujado hacia su destino por los mismos vientos del valle de Amurrio que habían empujado a Galíndez."(354)

Tal vez porque en la pasión y muerte de Galíndez Muriel encontró su propia causa, y al compartirla fue capaz, por primera vez en su vida, de apropiarse de unas raíces y de una causa.

La circularidad misma del argumento enfatiza este carácter de tragedia. Al final de la novela Ricardo, fascinado por Muriel como Muriel lo estuvo por Galíndez, declara en una carta que se dispone a investigar su muerte hasta el final, cueste lo que cueste, y al mismo tiempo, al otro lado del Atlántico, el agente Robert Robards recibe una copia de esta misma carta y la orden de disponer una estrategia adecuada para abortar el propósito de Ricardo: "Muriel, Muriel, hiciste como Pulgarcito y dejaste pedacitos de pan para que los siguiera este muchacho, pobre muchacho. No escarmentáis. Nunca escarmentáis."(354)

De nuevo todo recomienza, todo vuelve, la investigación y la conspiración, la posible tragedia.

Nada distrae en esta novela del sentido trágico, ni siquiera esa ácida ironía tan frecuentada por Vázquez Montalbán en otras novelas o en sus artículos periodísticos, ni siquiera las escasas historias intercaladas, ni siquiera las coplas y canciones de un especialista en educación sentimental, por mucho que abunden en la novela. El monólogo interior en segunda persona (Galíndez y Muriel), en primera (D. Angelito), o por medio del estilo indirecto libre (Robards), bien combinado con el autodiálogo (Robards) y con los diálogos conductistas, en la mejor tradición de la novela negra norteamericana, así como la alternancia en el discurso de un registro evocativo, a veces poético, y de otro naturalista, especialmente en las escenas de los interrogatorios y en las de interior relacionadas con Robert Robards, que no rehuye la crudeza y que en muchos casos provoca con la obscenidad al lector, son los

instrumentos más eficaces de una sabiduría técnica superior a la de cualquier otra novela de Vázquez Montalbán.

Galíndez no es la denuncia de un flagrante delito histórico que utiliza como vehículo la novela. *Galíndez* es, por encima de todo, un artefacto novelesco de primer orden, que vehicula un discurso de gran complejidad literaria. Sus referencias culturales son abundantísimas y abarcan desde François Villon hasta, Cabrera Infante o Eduardo Mendoza, pasando por Camus, Carpentier y Wallace Stevens, pero sobre todo por el cine, de Danny Kaye a Gary Grant y de Debbie Reynolds a Woody Allen, y no se trata de una erudición de lujo sino de la red de referencias con respecto a la cual se sitúa cada personaje, incluso la situación histórica. En cierta ocasión Muriel explica el cambio de su imagen de España en los últimos años como el cambio de una España de Hemingway a una España de Fitzgerald (96). Es un ejemplo de lo que digo. En otra, acorralada por sus interrogadores, acaba por confesar que ha mantenido contactos con agentes de los servicios secretos de la Alemania Oriental y de la URSS llamados Heinrich Böll, Peter Handke, Natalie Guinzburg o Mijail Bulgakov.

Y esta abundancia de referencias librescas no sólo es perfectamente compatible con la riqueza de referencias a la realidad histórica sino que establecen conjuntamente un ejemplar equilibrio. A través de las evocaciones de *Galíndez* y de reflexiones como las de Francisco Ayala, convertido aquí en personaje literario, recuperamos la España de la tragedia civil y con ella la España del exilio en los USA, pero a través de Ricardo y de los días de Muriel en el País Vasco y en Madrid captamos la España desideologizada y moderna, guapa y *light* de la década socialista. Es la diferencia que separa el mundo de *Galíndez* del de Ricardo, y que desde el punto de vista ideológico Muriel tiende a experimentar, a veces, como una pérdida, como una degradación:

"¿Por qué *Galíndez* tiene puntos cardinales y en cambio el país que te ofrecen Ricardo, Piluca y Mario es como un mapa blando, como un mapa deshaciéndose, como un reloj surrealista de Dalí?"(98).

También el Santo Domingo de Trujillo y el actual de Balaguer aparecen captados en la novela, el uno con ese aire inconfundible de república bananera, con su dictador patriarcal, machote y feroz, el otro con la acechante vigilancia de la impunidad del pasado, en aparente reconciliación interna, con su mansa servidumbre a los dictados de Washington: un país, en suma, como dice José Israel Cuello, en el "que a lo largo de la historia nos han matado más que nos han muerto" (250). O el Miami del exilio cubano, en cambio histórico acelerado, territorio privilegiado de las canalladas y del agasajado donaire de Don Angelito.

La abundancia de realidad contextual se extiende a las circunstancias políticas que rodearon al secuestro y asesinato de *Galíndez*, a las repercusiones en la política norteamericana, dominicana y española, a la situación de la isla en los años 80, al interés actual de los servicios secretos norteamericanos por mantener cerrado el caso, pero también a los aspectos privados, cotidianos, de esa realidad. A los agentes secretos se les escucha preocuparse por su jubilación- muy en la línea de John le Carré-, prepararse indigeribles sandwiches empapados en salsa, disertar sobre Thomas S. Eliot o Wallace Stevens, y soñar con el culito de Debbie Reynolds.

Llega un momento en que ningún lector podría decidir, ni siquiera el autor cuando pasen unos años, si tales o cuales sucesos pertenecen a la historia o a la ficción, sin una investigación previa. Los mismos personajes deben preguntárselo:

"-Tal vez su muerte fuera también un ejercicio de fabulación.

-Ha desaparecido de verdad, fue torturado de verdad, asesinado de verdad.

-Pero, insisto, quizá se apuntó a todo eso para estar a la altura del personaje que él mismo se había forjado.

(...)

-¿Y luego la tortura?

-¿Qué sabes tú de lo que dijo o pensó mientras le torturaban?"(90).

Los datos históricos, la implicación de testigos como Francisco Ayala o José María de Areilza, el entramado internacional que subyace, no pueden ser puestos en duda y proporcionan a la novela una credibilidad de investigación histórica. Vázquez Montalbán ha manejado además una abundante bibliografía, que extracta y cita con precisión, así como una documentación notable, que abarca desde los testimonios de exilados españoles que conocieron a Galíndez, hasta los archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores en el palacio de Santa Cruz, pasando por las fotos referidas en el texto. Enlaza así con la llamada *non fiction novel* norteamericana y penetra de lleno en ese territorio anfibio de la posmodernidad en que la biografía y la autobiografía, las memorias, la crónica y la ficción se mezclan inextricablemente. Atrapado por este engranaje de ficción, historia política y biografía el lector pone a disposición del autor su credibilidad más ferviente: hasta los monólogos interiores de los personajes, hasta los personajes tan ficticios como Don Angelito o Robert Robards, el agente de las mil caras, el hipotátamo con corazón de rosita de pitiminí, son recibidos como mensajes del más estricto realismo.

Galíndez como novela persigue el mismo objetivo que la tesis de doctorado de Muriel Colbert, enfrentarse a esa funesta consigna con que una lectura conservadora de la posmodernidad ha pretendido dar muerte a la historia. Así lo percibe Muriel en el caso de Galíndez: "¿Acaso el olvido de Galíndez no es consecuencia de esa voluntad de ahistoricismo que lo invade todo, que quiere librarse de la sanción moral de lo histórico?"(77)

Y así lo percibe también en el caso de Ricardo, quien ha planteado una batalla contra "esa dura Historia de España que rechaza, que odia, que teme como una herencia que no se merece" (184), y que cansado de tanta anormalidad histórica como ha sufrido España, quisiera "pasar por la experiencia de que los españoles se parezcan a los suizos a a los japoneses" (78).

Pero sobre todo lo percibe en su maestro, el profesor Norman Radcliffe, quien la educó en la ética de la resistencia y la dirigió hacia Galíndez, y ahora, presionado por la CIA, la presiona a su vez para que se aparte de Galíndez y se dedique a estudiar "las filosofías postmodernas actuales que cuestionan la naturaleza ética misma de la resistencia" (75-76).

Y al rechazar tajantemente estas presiones Muriel comprende que el olvido de la historia es en realidad el abandono de la historia, la dejación de la historia en manos de quien desea y sabe cómo y para qué apropiársela. En este caso el olvido del asesinato de Galíndez equivale a la aceptación de la historia que la ideología y los servicios secretos norteamericanos han impuesto sobre la América hispana y el Caribe. La impunidad del crimen no es sólo un secuestro de la verdad histórica, es sobre todo la suplantación de la verdad por la razón de estado del Imperio, que se ha apoderado de la historia y de sus interpretaciones.

Otro de los grandes temas de la novela es el que pone en contacto a un hombre todo raíces, aunque sean tan fanáticas y tan ficticias como las de Galíndez (que no vivió nunca en Euskadi), con una mujer que se siente sin raíces, sin causas. La reivindicación del nacionalista por la apátrida es una paradoja que se resuelve en el momento mismo de la muerte, cuando a Galíndez le queda como último gesto posible el canto del *Eusko gudariak* y a Muriel tan sólo su fidelidad a Galíndez. La novela se llena de apátridas y desarraigados probablemente de manera inconsciente para su propio autor: apátrida se siente Ricardo, tal vez incluso Angelito, y con toda seguridad aquel joven Martínez Ubago que Muriel conoce hacia el final de la novela y "que tal vez se haya sentido demasiado abrumado por la historia a la que le han nacido. El no eligió ser un niño exiliado, crecer a la sombra del miedo a Trujillo y del odio al franquismo, hacerse adulto en el recelo de ser heredero de una razón náufraga en una isla del Atlántico, sin poder sentirse nunca ni español, ni vasco, ni dominicano del todo. Simplemente un niño Robinson atrapado en una memoria que no era rigurosamente la suya" (298-99)

En la reiteración del conflicto interior del desarraigo se expresa tal vez la melancolía de un tiempo que ya no puede, ni quiere, ni sabe apostar su destino sobre la firmeza de los credos o el destino elegido de las patrias.

Permítanme ustedes reflexionar sobre un último tema de esta gran novela. Son muchos los personajes manejados que llegan a adquirir una identidad ficticia de relieve, muchos más de los que nos tiene acostumbrados la novelística española actual, tan parca en personajes. Norman Radcliffe, Muriel, Galíndez, Robards, Angelito, Ricardo... todos ellos aportan significaciones distintas a la novela, pluralidad, riqueza. Sin embargo es la relación entre Muriel y Galíndez la que llama poderosamente la atención.

Galíndez está contemplado desde todos los puntos de vista, de modo que Muriel puede llegar a coleccionar "todos los Galíndez posibles" (281). Para los profesores exiliados españoles, como Francisco Ayala o Margarita Ucelay de Da Cal, que nunca se lo tomaron demasiado en serio, era un zascandil; para sus torturadores es un pobre diablo que se empeña en aparentar una condición diplomática que no le reconocen; para la CIA fue un colaborador sin importancia del FBI y de la propia CIA; para Sánchez Bella o Spottomo, embajadores españoles en el Caribe, no pasaba de un "oscuro profesor" un "insignificante pelele utilizado a dos bandas"; también el "coronel" Areces le niega toda importancia en el entramado político de los hechos históricos; los Martínez Ubago lo recuerdan como un hombre amable y alegre; Angelito lo denuncia como delator de las agrupaciones comunistas en el exilio y como agente doble o triple de los servicios secretos... él mismo reconoce que fue agente del FBI, colaborador de la OSS y después de la CIA (162, 225), y se define a sí mismo por encima de todo, como vasco: "Soy vasco y allá lejos hay un pueblo al que pertenezco."

Muriel, que comenzó su investigación con la consigna de no mitificar a su protagonista, de no quedar ni seducida ni horrorizada ante él, y que conocía el dictamen del director de su tesis sobre la mediocridad como escritor y como pensador de Galíndez (97), se negará rotundamente a abandonar a Galíndez cuando su director de tesis se lo pida, y se apasionará tanto por el protagonista de su investigación que su propio amante, Ricardo, llegará a decirle:

"- Eres como una viuda. La señora viuda de Galíndez." (31)

Y Robards la define así ante Don Angelito:

"-Es algo más que una investigadora. Se ha enamorado del mito Galíndez, es una reivindicadora. Está dispuesta a alzar el cadáver por encima de todas las cabezas para que sea contemplado por todo el universo."(201)

La propia Muriel en su celda y enfrentada a la perspectiva de su asesinato, al que le ha conducido su empecinada fidelidad a Galíndez, reconoce:

"Ni siquiera Galíndez es una causa clara. Ni siquiera Galíndez es un justo que te traspasa su aureola, sino un hombre contradictorio que alcanzó su máxima dignidad en una habitación como ésta"(333).

Y a los tremendos argumentos de Don Angelito, que le pone ante los ojos la imagen innoble de un Galíndez confidente de los servicios secretos, ella contesta con serenidad y firmeza:

"-Era un alienado, es cierto, pero yo no le escogí porque fuera un profeta puro, sino porque era un profeta impuro" (317).

Hasta en eso se contraponen Muriel y Galíndez. Galíndez es un profeta impuro, pero Muriel en cambio es una inocente, una santa laica (265), a los ojos de los agentes de la CIA, "una de esas gringas que van siempre reclamando. El sufragio universal, Sacco y Vanzetti, la guerra de España, contra la bomba atómica, contra la intervención en Nicaragua, a favor del aborto" (305), a la que nada ni nadie podrá detener en su investigación, ni siquiera la sospecha de una pasión igual a la de Galíndez, porque ella era "de una pureza inmaculada, la pureza de

los justos", según Ricardo, una de esas personas sin las cuales "todos los demás seguiríamos siendo unos miserables. Hay gente dotada para ser mejor que los demás". (353-354).

¿Entonces por qué no haber buscado un objeto a la altura de ese sujeto, en consonancia con él? Sea cual sea el punto de vista que el lector adopte sobre Galíndez, dos rasgos parecen insoslayables, su mediocridad personal y su turbiedad política. ¿Qué perseguía Vázquez Montalbán al otorgar a Galíndez, mediocre y turbio, como causa de una lucha heroica? ¿Por qué no elegir una figura incontestable, el coronel Caamaño, por ejemplo, el Che Guevara? Justamente en la medida en que el objeto se torna huidizo, confuso, contradictorio, en que pierde estatura y nitidez, crecen las dimensiones de la lucha, se ennoblece con la insensatez de las actitudes heroicas, se ponen de relieve los objetivos por encima del objeto, el sujeto alcanza la dignidad del héroe. El enfrentamiento de Muriel al olvido y a la tergiversación de la historia, a la impunidad del poder, a la razón de estado, a las conveniencias y acomodos de la ideología o de la ética, al asesinato, a la barbarie, cobran valor por sí mismos, independientemente de su aplicación a éste o aquel caso concreto, a estas o aquellas circunstancias, son las premisas de una ética tan asediada como necesaria, la ética de la resistencia.

EL JINETE POLACO.

En 1991 se publicó *El jinete polaco*,⁵ de Antonio Muñoz Molina, novela que si bien recogía muchos de los elementos temáticos y sobre todo de los procedimientos narrativos de las tres novelas anteriores, los ampliaba de tal modo y de tal modo los henchía de universo, que puede decirse que con *El jinete polaco* Antonio Muñoz Molina no sólo conseguía una obra maestra sino que imprimía un cambio decisivo en el horizonte de expectativas del lector español.

Su estructura es tan arquitectónica y diáfana como la de *Los juegos de la edad tardía*, de Landero, y también como ella se articula en tres fases, la primera de las cuales se destina a recorrer *el reino de las voces*, o si se quiere, las múltiples voces de un espacio mítico, el de Mágina, esas voces que configuran todo un pasado colectivo, la experiencia atesorada generación tras generación por una estirpe, el substrato del que se nutrirá la propia voz del narrador; la segunda capta la formación de la voz del protagonista y narrador en su adolescencia; y la tercera su presente, el presente desde donde habla y evoca las otras dos. Esa estructura se asienta sobre una situación inicial que es la misma que la final, y que subyace a todo el texto: el diálogo y la evocación a dos voces de dos amantes que, en la plenitud de su felicidad, recuperan la historia sentimental y moral de toda su estirpe, de todo su pueblo, de sus avatares personales, a través de una temporalidad densa y extensa, que abarca desde la guerra civil, pasando por los duros tiempos de la posguerra, hasta llegar a la España de la democracia, temporalidad que en la tercera parte cobra la precisión de una crónica realista, en la que el lector percibe el desfilar de las horas. En este ejercicio de recuperación moral y sentimental los amantes no sólo se enfrentan al tiempo, sino también al espacio, que aunque con contrapuntos y puntos de fuga en Madrid, Bruselas, Nueva York o Chicago, tiene su escenario central, mítico, omnipresente, en Mágina, ciudad de la estirpe de Vetusta y de Macondo, a la que contemplamos en su permanencia, pero también en su cambio, a través de los tiempos.

La novela de Muñoz Molina está poseída por una embriaguez narrativa que recicla al folletín (en la historia de la momia emparedada), que recuerda los procedimientos de Gabriel García Márquez, tan presentes como bien asimilados, que se desparrama en multitud de historias, de situaciones, de personajes, de anécdotas, de temas y motivos, que sin embargo

⁵. Cito por la primera edición, Barcelona, Planeta, 1991.

acaban por regresar siempre, después de infinitas ramificaciones , al tema central de esta construcción eminentemente sinfónica, el tema de la recuperación de un tiempo perdido que no es meramente individual, ni abarca sólo la biografía de los personajes que la protagonizan, sino a toda su estirpe.

La novela se despliega a caballo (a veces desbocado) de un lenguaje novelístico de una gran belleza, fundado en la capacidad metafórica, como el de Landero, y en un ritmo de melopea, de salmodia en la que se encadenan motivos y temas, recuerdos, anécdotas, imágenes, el vaivén de una situación siempre diversificada y sin embargo siempre idéntica a sí misma, una melopea que recurre incesantemente a la enumeración como procedimiento para explorar la realidad, procedimiento nominalista, que crea en la medida en que nombra, y que busca en una amplificación sin frenos ni ataduras y en un efectismo teatralizador el contrapeso a la levedad de las enumeraciones. La reivindicación vehemente del arte de describir, las recreaciones costumbristas, el registro naturalista en las evocaciones de tinte erótico, un medido y tenue simbolismo, que tiene en el grabado de Rembrandt *El jinete polaco* su mejor expresión, el recurso al intertexto de una novela como *Miguel Strogoff*, de Julio Verne, son otros tantos procedimientos que configuran un estilo múltiple y muy personal.

La voz del narrador-protagonista, que recupera como en Landero el poder de la omniscencia, pero que en este caso cede de tiempo en tiempo su lugar de privilegio a la voz de Nadia, su amante, especialmente en un capítulo clave, en que la voz de ella se convierte en la clave significadora de todo el relato, no es una voz neutra, sino exaltada, emocionada, que contempla a los suyos desde un humorismo impregnado de ternura o desde una identificación sentimental, que se deja impregnar por las percepciones todavía muy recientes de la infancia, que se entrega gustoso a un confesionalismo de signo autobiográfico, y que contempla cinematográficamente las grandes y culminantes escenas de la acción, aquellas en que la voz es desplazada por la mirada, como en aquel 18 de julio en que el Comandante Galaz se negó a sumarse a la sublevación militar, por ejemplo. Los diálogos son embebidos en el alud de la voz narrativa, subsumidos en ella, capaz como es de producir múltiples cambios estilísticos, de persona, de tiempo verbal, de perspectiva, de cronología, sin traicionarse a sí misma, porque esa voz, como la investigación de Muriel Colbert en *Galíndez*, es la corriente poderosa que reintegra la continua tentación de las ramificaciones, que las reconduce hacia el centro de la novela, a través de una técnica que, como en *Galíndez*, primero fragmenta situaciones , después las disemina, y finalmente las superpone en momentos de un enorme espesor, de una densa complejidad, momentos en que la experiencia presente es la suma simultánea de muchas y diferentes esperiencias temporales, de manera que el narrador no es nunca el personaje que habla en tal lugar y en tal momento sino la acumulación en tal lugar y tal momento de las numerosas voces, momentos, situaciones y estados de conciencia que componen su identidad.

La situación pre-inicial es la de un hombre al que, como a la Muriel Colbert de *Galíndez*, lo define su situación de apátrida, de extranjero en todas las ciudades que recorre como un nómada, siempre a punto de llegar o de marcharse, y que como el Gregorio Olías de Landero se decubre a sí mismo a los 35 años en la mitad de su vida, amenazado de perpetuarse en su falta de identidad, entregada su voz a una infinita disponibilidad de mensajes y de idiomas, desde su profesión de traductor simultáneo, alienada y en estado de deposición. El encuentro amoroso con Nadia, mujer que comparte con él parte de su pasado en Mágina, y que posee gracias a la herencia de su padre el grabado de *El jinete polaco* y el baúl de las fotos de Ramiro Retratista, las claves de la historia de Mágina, de su estirpe, de sus mismas biografías, los arroja a la vez a la intensísima plenitud del amor -*El jinete polaco* comparte con otras novelas de jóvenes narradores, como *La dama del viento sur* de García Sánchez, este protagonismo de la pasión amorosa- y a la recuperación de su pasado, el pasado de cada uno, con sus múltiples reluctancias, pues toda autobiografía no puede sino constatar los

diferentes individuos, desconocidos entre sí, que la componen, pero también a la recuperación de las voces colectivas, de la imaginación colectiva, de la sensibilidad colectiva de la que han nacido y de la que son criaturas, recuperación en la cual *El jinete polaco*, las fotografías de Ramiro Retratista y sus propios recuerdos, les conducen sin perderse como el hilo de Ariadna a través del laberinto del olvido

Al final de la historia y al final de la novela el lector tiene la sensación de haber vivido junto con los protagonistas toda una vida, de haber conocido íntimamente la atmósfera de Mágina y sus rincones, de haberse apropiado de una historia colectiva y de unos sentimientos que son los de su país y los de su linaje. Es lo mejor que se puede decir de una novela realista.

LAS POSIBILIDADES DE UN NUEVO REALISMO

Estas novelas diferentes entre sí por el estilo y la fórmula narrativa, comparten con bastantes otras que podrían haberse incorporado al análisis, una misma poética realista, poética abierta, plural, que abarca desde el realismo arquetípico de Adelaida García Morales, al lúdico de Luís Landero o Luís Mateo Díez, al civil de Vázquez Montalbán, o al elegíaco de Muñoz Molina, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la realidad desde el punto de vista y la voz de un personaje determinado, la plena restitución de un designio de mimesis -relativa, subjetiva, personalizada-, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de ficción.

La realidad de referencia representada en ellas es bien identificable por el lector, aunque los modos de representación sean diversos: estilizada y arquetípica en *El silencio de las sirenas* o en *Corazón tan blanco*, escénica y materializada en *Las horas completas* o en *Galíndez*, histórica en *Galíndez*, *Los juegos de la edad tardía*, *El jinete polaco*, rural en *El silencio de las sirenas* y en *Las horas completas*, provinciana en *El jinete polaco*, urbana en *Los juegos de la edad tardía* y en *Galíndez*. El idioma se abastece de imágenes y el modo perceptivo que se impone es el de la evocación y la recreación de la memoria, complementado en muchos casos por las vías oscuras de conocimiento: el sueño, los estados alucinatorios, la imaginación delirante, y en otros por la documentación, la nota naturalista, el cuadro de costumbres. Los juegos intertextuales articulan en algún caso la novela, como en *El silencio de las sirenas* y acaso en *Corazón tan blanco*, pero en la mayoría proporcionan a la novela una densa red de referencias culturales en las que se apoya pero a las que no se subordina.

En novelas como *El jinete polaco* y, sobre todo, en *Los juegos de la edad tardía*, el narrador se restituye una ubicuidad, unos poderes y a veces hasta una distancia del protagonista, que lo acercan a la omniscencia de la novela clásica. El humorismo o la exaltación emotiva tiñen de subjetividad a la modalización, y en *Las horas completas* o en *Los juegos de la edad tardía*, ese humorismo eleva al lector por encima de los personajes.

En pugna con el tiempo interior, bergsonian, reaparece una temporalidad ligada a los acontecimientos, un tiempo de las cosas, épico, y en *Los juegos de la edad tardía*, *El jinete polaco* y sobre todo *Galíndez*, ese tiempo se constituye en historia.

La pasión fabuladora llena muchas de estas novelas de episodios, de relatos intercalados, de ramificaciones argumentales, de personajes pintorescos, de facecias y anécdotas, recupera los mecanismos de la narrativa oral, asimila la gran novela latinoamericana, reutiliza el folletín, trata de recobrar para la novela la fascinación del lector por los relatos.

Se dotan de una poderosa trabazón textual, de una estructura acabada, completa, a menudo circular (*El silencio...*, *Las horas...*, *El jinete...*, *Galíndez ...*, *Corazón...*), que se suele manifestar en la forma de una investigación, del esfuerzo del protagonista por conocer, por

saber o por inventar lo que ocurrió, así en *Galíndez*, en *El jinete polaco*, en *El silencio de las sirenas*, en *Corazón tan blanco* o en *Los juegos de la edad tardía*, y con investigación o sin ella los personajes fabulan e inventan a otros personajes, como en el trabajo de la escritura. De ahí que todas estas novelas contengan, implícitamente, una metáfora de la creación literaria.

Los temas que desarrollan son los más nobles de la tradición realista: las cambiantes relaciones entre realidad e imaginación, entre ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de la identidad, el conflicto entre felicidad y destino, acomodación a la realidad y aventura, resignación y eticidad: son los conflictos que caracterizan la necesidad de entenderse con la realidad, de dirimir las cuentas pendientes con ella, una vez que la crisis de los grandes relatos, de los credos globales y sistemáticos, nos ha dejado sin la fe necesaria para negarla, nos ha liberado de la exigencia de sustituirla en nombre y con el derecho de las utopías excluyentes, pero también nos ha brindado la oportunidad de convivir con ella y de explorarla sobre nuevas bases.

A mi modo de ver estas novelas intervienen en el debate de la postmodernidad -la muerte de la historia, la muerte del sujeto, la disolución de la representación, la crisis simultánea de la referencialidad y de la literariedad, la dialéctica entre texto y textualidad, entre tradición y vanguardia, entre cultura de élite y cultura de masas...-, buscan decantarlo, tratan de legar al fin del milenio una mirada de perplejidad, de indagación, de tan empecinada como liberada persecución del sentido, en definitiva, una poética del realismo.

JOAN OLEZA
Universitat de València
València, enero de 1992.

