

# EL DISCURSO LITERARIO COMO PROCESO DE CONOCIMIENTO EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ  
Universidad Autónoma de Madrid  
juanra92@hotmail.com

En realidad siempre quise ser escritor para explicar que,  
aunque no entendamos nada, la literatura le da sentido a todo.

(Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*)

## RESUMEN

En el presente artículo realizamos un acercamiento a la novela española del momento a través del análisis de tres textos representativos, agrupados en torno a dos aspectos: la influencia cervantina y la entronización de la novela como entidad de conocimiento imprescindible en la vida del ser humano.

**PALABRAS CLAVE:** novela, postmodernismo, polifonía, narratividad, conocimiento.

## ABSTRACT

This article is an approach to the present-day Spanish novel through the analysis of three representative texts. These texts have been grouped according to two criteria: Cervantes' influence and the of the novel as an essential entity of knowledge in the life of a human being.

**KEY WORDS:** novel, postmodernism, polyphony, narrativity, knowledge.

Pío Baroja, en el «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» que antecede a *La nave de los locos* (1925), escribía lo siguiente:

¿Hay un tipo de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente<sup>1</sup>.

En efecto, la novela, como fruto tardío de las letras<sup>2</sup>, es el género literario que goza de mayor libertad formal, dada la variedad de enfoques y temas que presenta y representa. Esto se debe posiblemente a que, como afirmaba Mijail Bajtín, «la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado», por lo que «su estructura dista mucho de estar consolidada, y aún no podemos prever todas sus posibilidades»<sup>3</sup>. Máxime cuando tiende a situarse en el presente desde el que se escribe y trata de la realidad inmediata, lo que le otorga ese dinamismo, ese progreso vital o estar en mutación constante, pues evoluciona al mismo tiempo en que lo hace la sociedad, y responde y se adapta a la situación cultural en que se produce y, de acuerdo con ella, reinterpreta y reinterpreta las formulaciones preexistentes.

Por lo tanto, y dado que se trata de un género que no tiene límites, que alberga la potencialidad de volverse y cerrarse sobre sí mismo para autoanalizarse y que no reconoce más preceptos que la libertad y la transgresión, se convierte en una complejidad mayúscula su definición, tanto como su clasificación.

La novela española actual<sup>4</sup> es un claro ejemplo de lo que decimos, puesto que los senderos por los que discurre son muchos y muy variados. Y es que, a diferencia de otras

<sup>1</sup> Baroja, Pío, *La nave de los locos*, Madrid, Caro Raggio, 1980, p. 18.

<sup>2</sup> Aunque los antecedentes de la novela se puedan remontar a la Antigüedad bajo la forma de la narrativa sofisticada o helenística de amor y aventuras (véase García Gual, Carlos, en *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972) y de la novela medieval, parece que su nacimiento como género nuevo acontece con el paso de la Edad Media al Renacimiento, debido a los cambios ideológicos, culturales, políticos, sociales y económicos que se producen y que aportan una nueva reorganización de la vida y el pensamiento (véase Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la literatura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970, y, desde otro ángulo, Rodríguez, Juan Carlos, *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 2001 [2.ª ed.]). De tal modo que podemos decir que el *Lazarillo de Tormes* (1554 la ed. más antigua conservada) y el *Quijote* (1605-1615) de Miguel de Cervantes —aunque se pueda y se deba tomar toda su obra en prosa en conjunto— son sus primeras manifestaciones, en cuanto que la primera versa sobre la idea de que el hombre es hijo de sus obras y la segunda sobre el relativismo de la verdad, por lo que, en consecuencia, se constituye sobre el recurso técnico del dialogismo en su discurso polifónico, la ambigüedad, la metanarratividad y la libertad creadora.

<sup>3</sup> Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 449-450.

<sup>4</sup> Se puede decir que la demarcación entre la novela española de posguerra y la actual se sitúa en 1972, con la publicación de *La sagalfuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester (Véase Villanueva, Darío, «La novela actual», en *Letras españolas*, [AA. VV.], Castalia, Madrid, 1987, pp. 19-64). Novela que, situada tras la estela de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo y *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet, culmina la tendencia experimental de nuestra narrativa, en la que las novedades formales no son gratuitas, sino que están plenamente justificadas en función de la unidad de fin y de sentido, a la par que abre o inaugura algunos de los derroteros por lo que se inmiscuirán las narraciones actuales. Pues, efectivamente, la novela de Torrente, entre otros muchos aspectos, aboga por la introducción de la fantasía o la irrealidad en la novela, relegada a un segundo plano por el realismo comprometido de los años cincuenta, aunque, en última instancia, era un hecho más o menos habitual desde el realismo-naturalismo decimonónico; sitúa la realidad en confrontación con la historia y el mito, con el objetivo de desbrozar el presente como resultado de una evolución que hunde sus raíces en el pasado. Junto a la entrada de lo fantástico, y ligada a ello, se encuentra la

épocas literarias, la prosa narrativa del momento, por lo menos desde los primeros años de los setenta, se caracteriza por no manifestar una tendencia dominante o por no discutir hacia ninguna inclinación específica: existe una libertad plena de formas y de contenidos<sup>5</sup>.

No obstante esta heterogeneidad, en la prosa narrativa del momento, como veremos a continuación por medio del análisis de *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester, de *Mentira* (2004) de Enrique de Hériz y de *Los reinos de la casualidad* (2005) de Carlos Marzal, se advierten dos principios vectores que la confieren cierta coherencia y unicidad, cuales son la concepción del discurso literario como una entidad autosuficiente de conocimiento y la influencia de la obra de Cervantes.

Dado que la comunicación lingüística es la base de las relaciones sociales entendidas como relaciones entre individuos, en cuanto que la puesta en funcionamiento de cualquier estructura social consiste en la relación entre dos o más sujetos que intercambian sus posesiones, sus derechos, sus deberes, su ideología..., en términos de lenguaje<sup>6</sup>, y dado que la literatura es una de las funciones del lenguaje y, por ello mismo, un discurso ideológico, la novela, concretamente la moderna (la que nace con la picaresca y el *Quijote*), puede ser entendida como un proceso de conocimiento. En efecto, a partir de la aplicación de teorías críticas que advierten una función antropológica y social en la prosa narrativa<sup>7</sup>, la novela se convierte en una herramienta de co-

---

reivindicación de la tradición, que el experimentalismo había desechado, en mayor o en menor grado, en su afán por renovar el panorama literario. Nos referimos a la concepción que de la novela tenía Cervantes y que plasmó en el *Quijote*, la de sus primeros continuadores: los escritores ingleses del siglo XVIII, de entre los que destacan principalmente Daniel Defoe, Henry Fielding y Laurence Sterne, y la de los grandes novelistas del siglo XIX. Una concepción de la novela en la que se situaba a la literatura como objeto de comprensión y análisis de la controvertida psicología del alma humana, de sus imaginaciones y sus fantasías, y de la relación del individuo con la sociedad y su posición en la historia, esto es, una idea de la narrativa como reflexión; en la que se conformaba un ámbito específico para la prosa de ficción en la que escudriñar los borrosos límites entre la vida y la literatura y su vinculación con la verdad, y en la que se desplazaba el interés en lo literario hacia las experiencias del escritor y del proceso creador de la escritura, o sea, en la que se integraba la autoconsciencia y la narratividad. Mas esta mirada al pasado no se lleva a cabo exclusivamente con admiración, sino que viene acompañada de una buena porción de humor e ironía, que, no obstante, aporta, de nuevo, el gusto por contar una historia, trae el resurgir de la narración anecdótica, que el experimentalismo había reducido a la mínima expresión, si bien no abandona del todo la experimentación formal. Este cambio de actitud se hace específicamente notorio en dos novelas que, prácticamente, van a contener las diversas corrientes de la nueva narrativa, publicadas en 1975 por dos de los escritores de la llamada *generación del 68* (Véase Sanz Villanueva, «La generación del 68», *El Urogallo*, 26 [junio de 1988], pp. 28-31), a saber: *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza y *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás. En ambas queda evidenciado el nuevo gusto por contar historias: la primera, sin abandonar el experimentalismo formal, introduce la tendencia narrativa policíaca o detectivesca, la narración histórica, la polifonía narrativa y una asombrosa diversidad estilística que va desde el lenguaje judicial hasta el meramente narrativo; la segunda abre las puertas a la narración de intrigas que no son policíacas sino psicológicas, al intimismo, a la reflexión constante al lado de la narración y a la atmósfera angustiosa de Kafka.

<sup>5</sup> «Cuando se habla de la situación de la narrativa española actual suele hacerse hincapié en dos aspectos: la cantidad y la libertad de tendencias» (Bértolo, Constantino, «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, 98-99 [1989], pp. 29-60, la cita corresponde a la p. 51).

<sup>6</sup> Véase Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 2004 (8.ª ed.), pp. 29-34.

<sup>7</sup> Véase, Lukács, G., *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, y *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966; Goldmann, L., *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso, 1964; Foster, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983. Lógicamente no son las únicas, pues la novela, como discurso literario, desempeña, además, una función hedonista de goce intelectual y estético y lúdica en tanto que es un entretenimiento (véase Schmidt, J. L., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990; Eco, U., «Sobre algunas funciones de la literatura», en *Sobre literatura*, pp. 9-23, trad. de Helena Lozano Miralles, Barcelona, Debolsillo, 2005).

nocimiento válida para el hombre y en una alternativa al saber científico, en la medida en que busca explicaciones racionales sobre su conducta, su vida y las relaciones con los demás<sup>8</sup>.

Una característica de la literatura que se desarrolla cuando la visión monológica del mundo, la cultura teocéntrica, la unicidad de la sociedad y los valores universales son sustituidos por la polifonía, que tiende a relativizar los hechos y las ideas al dar cabida a todas las voces socioideológicas de la sociedad bajo un discurso plurilingüista o dialógico<sup>9</sup>; por una cultura antropocéntrica o humanista, que sitúa al hombre en el centro del universo y que sustituye la fe por la razón; por una sociedad fragmentada en clases y enfrentada ideológicamente en la que prevalece el individualismo; y por las opiniones y las convicciones que relativizan la verdad bajo la forma de la filosofía de los puntos de vista. Es decir, la novela se convierte en una entidad cognoscitiva desde el punto y hora en el que crea un discurso específico en el que tiene cabida la experiencia presente, lo individual, lo circunstanciado, lo cambiante y lo ambiguo, cuando se define, en fin, como ficción.

El objeto de estudio de la literatura no es otro que el individuo, puesto que a diferencia de lo que ocurre con las ciencias empíricas, que proporcionan un conocimiento entre sujeto y objeto y que aspiran a comprender la totalidad del mundo mediante la formulación de principios unívocos y universales, la literatura lo establece entre sujetos y su formulación es necesariamente intersubjetiva, en cuanto que la multiplicidad de sujetos es la verdad del mismo sujeto<sup>10</sup>.

Pero es que este aspecto de la literatura se ha acentuado y agravado aún más con el advenimiento de la crisis y la falta de credibilidad en que han caído las ciencias normativas, por cuanto ahora se encaminan hacia la paradoja y la paralogía en tanto que su legitimación entendida como un progreso altruista se ha perdido en beneficio de la performatividad, esto es, de la rentabilidad del conocimiento y de su uso al servicio del poder<sup>11</sup>. De suerte que se ha generado una dolorosa distancia entre el Estado y el individuo, entre la máquina de poder y la persona, que ha derivado no sólo en la soledad, la de-

<sup>8</sup> Así, Ayala, F., señala que la «lectura moderna consiste en usar la novela como instrumento para la interpretación del mundo. Cuando las gentes ya no siguen las orientaciones del director de conciencia, del confesor, que ofrecían repuestas dogmáticas, buscan en la novela el camino para entender libremente la realidad. El gran auge de la novela coincide así con el predominio social de la burguesía» (*La invención del «Quijote»*, Madrid, Punto de Lectura, 2005, p. 33). Desde otra perspectiva, Eco, U., nos advierte de que «todo discurso tiene una estructura profunda propia que es narrativa o que puede desarrollarse en términos narrativos (...). Si nuestro tiempo descubre, pues, que también todos los discursos filosóficos y científicos pueden leerse como narración, quizá se deba a que, más que en otras épocas, la ciencia y la filosofía (...) se quieren presentar (así se ha dicho) como grandes novelas. Lo cual no implica —como algunos creen— que por el hecho de ser relatos no deban ser juzgados ya en términos de verdad. Pretenden decir simplemente una cierta verdad también a través de una estructura narrativamente apasionante. Y si luego los grandes relatos filosóficos no parecen suficientes, hemos visto que mucha filosofía contemporánea, en lugar de ir a buscar la verdad en los filósofos del pasado, ha ido a buscarla en Proust o Kafka, Joyce o Mann. Por lo cual, si acaso, no es que los filósofos hayan renunciado a decir la verdad, sino más bien que el arte y la literatura han asumido esa tarea» («La Poética y nosotros», en *Sobre literatura*, Debolsillo, Madrid, 2005, pp. 247-265, las citas corresponden a las pp. 257 y 259).

<sup>9</sup> Véase Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986, y *Teoría y estética de la novela*.

<sup>10</sup> Véase Bajtín, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 264-393.

<sup>11</sup> Dice a este respecto Lyotard, J.-F.: «Hay un hermanamiento entre el tipo de lenguaje que se llama ciencia y ese otro que se llama ética y política (...) que hace aparecer que saber y poder son las dos caras de la misma cuestión», por lo tanto «la cuestión del saber (...) es más que nunca la cuestión del gobierno» (*La condición postmoderna*, pp. 23-24).

silusión, la incertidumbre y el desamparo ideológico del sujeto<sup>12</sup>, que le hacer ser un naufrago de la vida a la deriva, sino también en su absoluta imposibilidad de comprender cabalmente el mundo y de aprehender la verdad en sí, dado que uno y otra se muestran siempre de forma relativa, cambiante y esquiva. La novela, entonces, se ha constituido en el único referente posible, puesto que es solamente en el orbe de la ficción donde se puede organizar el mundo, donde se puede crear una trama articulada de la que carece la vida, por mucho que no pase de ser una falacia o una entelequia. Por lo tanto, vida y literatura se han fundido, hasta el punto de que la segunda ha reemplazado a la primera como un artificio conceptual basado en la palabra: la realidad, pues, se ha convertido en discurso. De ahí que la nueva novela sea escapista, individualista, intimista, agónica, anecdótica, reflexiva y metafictiva. De ahí que sus características salientes no sean sino la intertextualidad, la ironía, el absurdo y la locura. De ahí que en un porcentaje altísimo la forma elegida no sea otra que la narración en primera persona, dado que se adecua a la visión y las actitudes propias de un individuo. Lo cual no significa que excluya la posibilidad de que la historia esté contada por un narrador en tercera persona, mas, por cierto, ya nunca será de tipo extradiegético y omnisciente en su distancia y conocimiento de los hechos, sino que establecerá una relación dialógica con el personaje —o los personajes—, basada en el asentimiento, la confirmación y la equisciencia: se situará, pues, a su mismo nivel.

Buena prueba de ello son los tres textos que vamos a analizar a continuación, pues todos persisten en la idea seminal de que la literatura es una entidad de conocimiento y todos comparten la influencia de la narrativa de Cervantes.

### ***La isla de los jacintos cortados*, de Torrente Ballester**

En el Prólogo que antecede a la novela de Gonzalo Torrente Ballester<sup>13</sup>, *Don Juan* (1972), el escritor gallego escribía lo siguiente:

No soy un doctrinario del arte. Lo admito todo, menos el gato por liebre. Por mi temperamento y por mi educación, me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario. El predominio de una de estas vertientes en el acto de escribir depende exclusivamente de causas ajenas a mi voluntad. Y aunque lo bonito sería valerse de ambas y hacer síntesis de sus contradicciones, es el caso que tal genialidad no me fue dada, y unas veces me siento realista, y otras no<sup>14</sup>.

Menos mal para la literatura que el autor de *Los gozos y las sombras* se confundió en lo referente a su genialidad y, finalmente, pudo hallar la fórmula con la que sintetizar en sus novelas las dos grandes corrientes de la narrativa: el realismo y el idea-

<sup>12</sup> Véase Lipovtsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1990.

<sup>13</sup> Véase para la bibliografía sobre Torrente Ballester, Becerra, Carmen, «Bibliografía de y sobre Torrente Ballester», en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas coords., Vigo, Edelvives, 1997, pp. 243-271.

<sup>14</sup> Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1995 (8.ª ed.), p. 9.

lismo, que se cristalizó magníficamente en su famosa *Trilogía fantástica*<sup>15</sup>, conformada por *La sagalfuga de J. B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*.

Esta significativa peculiaridad de la *Trilogía fantástica* proviene, en última instancia, de la novela de las novelas, el *Quijote* de Cervantes. Pues, en su obra más inmortal, el escritor complutense logró fundir y compendiar el realismo y el idealismo no sólo a través de su pareja de protagonistas, don Quijote y Sancho, sino también mediante la conformación de dos niveles narrativos distintos: el de la fábula o acción principal, o sea, la narración de las aventuras del hidalgo manchego y su escudero, que es principalmente de corte realista; y el de la materia externa, es decir, las novelas y episodios intercalados, que son fundamentalmente de tipo idealista<sup>16</sup>. Entre otros motivos, la unión de las dos vertientes se produce gracias a la supeditación de la materia interpolada a la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho, regido y gobernado en su conjunto por el magnífico juego de narradores que presenta la novela<sup>17</sup>. Esta característica del *Quijote*, pues, es fundamental en la forma de las tres novelas de la *Trilogía torrentina*<sup>18</sup>, que nosotros vamos a analizar en *La isla de los jacintos cortados*. Sin embargo, nuestro objetivo último no se limita exclusivamente a esta gracia, sino que, merced a esa fusión de realismo e idealismo, vamos a profundizar en uno de los grandes asuntos de la narrativa española actual: la ruptura de las fronteras entre el discurso histórico y el ficticio<sup>19</sup>.

Para realizar esa labor de maridaje en *La isla de los jacintos cortados*, Torrente Ballester, como Cervantes<sup>20</sup>, se sirve, pues, de la creación de dos niveles narrativos distintos, quedando uno de ellos supeditado al otro. A saber: por un lado estaría todo lo que concierne a la historia amorosa entre el Narrador y la joven estudiante griega Ariadna, a la

<sup>15</sup> Véase el espléndido estudio que la dedica Loureiro, Ángel G., en *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990. También la analiza Giménez, Alicia, en *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Universidad de Salamanca-Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1984, pp. 97-130.

<sup>16</sup> De entre la abundantísima bibliografía cervantina, destacan, sobre este aspecto, los estudios de Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966; «Una cuestión de género», en *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 185-202; *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990; «Cervantes: Teoría literaria», en el Prólogo a la edic. del *Quijote* del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pp. CXXVIX-CLXI; y Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

<sup>17</sup> Son muchos los estudios que se han dedicado al juego de narradores y su controversia, prácticamente resuelto por Fernández Mosquera, F., «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXIV (1986), pp. 47-65.

<sup>18</sup> Véase Basante, Á. «Historia, mito y literatura en las novelas de G. Torrente Ballester», en *Con Torrente en Ferrol...Un poco después*, pp. 75-97, especialmente p. 83 y ss.

<sup>19</sup> De nuevo, como en casi todos los demás aspectos, es el *Quijote* la primera novela en tratar ese asunto, pues, como bien dice Johnson, C. B., «Cervantes ya había descubierto la no diferenciación entre el discurso histórico y el ficticio», «Cómo se lee hoy el *Quijote*», en *Cervantes* (AA. VV.), Alcalá de Henares, C.E.C., 1995, pp. 335-348, la cita es de la p. 338.

<sup>20</sup> Sabida es la enorme admiración que sentía Torrente por Cervantes y el *Quijote*, repetida por el autor gallego aquí y allá, y plasmada en su magnífico estudio *El «Quijote» como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975. La influencia de Cervantes en la narrativa de Torrente ha sido puesta de relieve, entre otros, por Villanueva, D., «El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester», en *Gonzalo Torrente Ballester: Premio «Miguel de Cervantes» 1985*, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 59-79; por Ruiz Baños, S., «La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester», en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, pp. 35-60 y por Basante, Á., «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 35-51, concretamente pp. 45 y ss.

relación profesional del primero con su colega el historiador Alain Sidney —llamado Claire familiarmente— y su disputa por la estudiante; por otro, la recreación histórica por parte del Narrador de los sucesos acaecidos en los primeros años del siglo XIX en la Isla de la Gorgona, en cuyo lugar se gestó la invención de la figura de Napoleón por parte de Chateaubriand, Metternich y el almirante Nelson, que se convierte, así, en un episodio dentro del nivel segundo, o sea en una interpolación dentro de una interpolación. De resultas, la estructura de *La isla de los jacintos cortados* es el de la construcción en profundidad. Entre los dos niveles, como se puede deducir, se aprecia una diferencia tanto temporal —el primero acontece en la actualidad, mientras que el segundo a principios del XIX—, como espacial, —el primer nivel ocurre en una isla situada en el estado norteamericano de Nueva York, mientras que el segundo se desarrolla en una isla del Mediterráneo—; pero, sobre todo, se advierte en que es el primero el que resulta de corte realista, más bien intimista, en oposición al segundo, que es donde penetra lo fantástico<sup>21</sup>. Sería el segundo de los dos niveles el que queda subordinado al primero, por cuanto que son los hechos acaecidos en el presente de la narración —nivel primero—, los que desencadenan la irrupción y la narración de la historia de la isla —nivel segundo—. Y es que, en *La isla de los jacintos cortados*, Torrente Ballester cuenta la historia de amor frustrado de un profesor español de una universidad norteamericana con una alumna, también extranjera, de la misma, que está, a su vez, enamorada de un prestigioso profesor, el historiador inglés Alain Sidney. Este último está en el candilero debido a la publicación de su último libro, en el que, tras un pretendido alarde de rigor científico, llega a la conclusión de que la figura de Napoleón fue una invención. En el intento del profesor español de arrebatar a Ariadna de los brazos de Alain Sidney y de ayudarle tras el revuelo suscitado por su libro, le cuenta a la joven, con la que tiene la oportunidad de vivir durante un trimestre, cómo se llegó a la invención de Napoleón en la isla de la Gorgona, con el propósito de seducirla a través del poder de la palabra y de su capacidad de fabulación. De este modo, podemos decir que *La isla de los jacintos cortados* «es una narración con marco»<sup>22</sup>, donde el primer nivel narrativo enmarca al segundo.

La forma elegida por Torrente para esta narración con marco es la epístola, como se desprende desde el propio título de la novela: *La isla de los jacintos cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas*, si bien guarda un sinfín de paralelismos con la morfología típica de los diarios<sup>23</sup>. De modo que tanto el nivel narrativo primario como el secundario están narrados por el mismo personaje: el profesor español, que se convierte, en consecuencia, tanto en el personaje central y en el narrador principal como en el factor de engarce de los dos niveles. Aunque se puedan registrar otros, tales como la temática

<sup>21</sup> «En la dosificación entre la parte «fantástico-histórica», que se basa en tres nudos de interés: uno intelectual, otro humorístico y un tercero imaginativo, y la parte «real», que es un ensueño entre poético y analítico, deviene el mayor acierto de composición en este libro que produce la impresión inmediata de serenidad artística, de oportunidad, de justeza y proporción» (Giménez, A., *Torrente Ballester y su mundo literario*, p. 126).

<sup>22</sup> Loureiro, Ángel G., «Torrente Ballester, novelista postmoderno», en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, pp. 61-76, la cita en la p. 69. Véase, además, su estudio de la novela en *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, pp. 243-310.

<sup>23</sup> Véase Ruiz Baños, S., *La interacción de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 122.

amorosa, generadora de toda la historia y que se manifiesta en los dos niveles, hasta crear un mosaico de relaciones de todo tipo; el que los dos niveles acontezcan en sendas islas llamadas de la misma forma; la igualación temporal de los dos canales en torno a un presente continuo, que desecha el pasado y el futuro, y que permite la entrada de personajes de un nivel en el otro. No obstante, hay que tener en cuenta la característica formal de pseudodiario que adopta la carta, ya que su escritura no se produce de un tirón, sino que acontece durante un largo período de tiempo: alrededor de tres meses, desde octubre de un año sin determinar, hasta diciembre del mismo, que, coincide, a su vez, con el tiempo que conviven juntos el Narrador y Ariadna. Resulta, por ello, que el tiempo de la escritura es prácticamente simultáneo del tiempo en el que se desarrollan los acontecimientos que se dan en la novela, tanto en un nivel como en otro. Los impulsos de escritura del Narrador se dejan sentir en la forma final que presenta la novela. *La isla de los jacintos cortados* se estructura físicamente en seis partes y un epílogo. Cada una de estas partes, a su vez, se subdivide en secciones que están enumeradas y que son variables, esto es, cada parte manifiesta un número distinto de secciones, que oscilan entre las dos de la parte segunda y las ocho de la parte quinta. Y es que, como bien dice Ángel Loureiro,

el tiempo de la escritura debe considerarse el origen de las subdivisiones en bloques de cada parte de la novela y los números que la encabezan ocupan el lugar de las fechas de un diario ortodoxo, modelo literario del que esta novela representa una variación. De esta manera el diseño de esta obra se despliega en una división en partes impuesta por el desarrollo de los acontecimientos de una historia amorosa, mientras que cada una de esas partes queda dividida en bloques cuya longitud viene determinada por los diferentes tiempos de la escritura<sup>24</sup>.

Por otra lado, la forma epistolar de la novela nos revela que el esquema sobre el que se conforma es el de emisor-receptor, narrador-narratario, dado que una carta precisa siempre de un destinatario. En nuestro caso, el emisor es el Narrador y el receptor, Ariadna. Un narratario muy particular, ya que la joven estudiante griega nunca tendrá la posibilidad de leerla, como consecuencia de que el Narrador prefiera «escribir este cuadernillo a hurtadillas de ti, aunque a ti destinado»<sup>25</sup>. Esto es así porque Ariadna desconoce la pasión que despierta en el profesor español. Sin embargo, en el intento de seducirla, de intentar atraerla hacia sí y, por tanto, de arrebatársela a su colega, el historiador Alain Sidney, del que ella está enamorada, el Narrador recrea los sucesos acaecidos en la isla de la Gorgona a principios del siglo XIX, originados, en última instancia, por el revuelo que ha ocasionado el libro de Sidney. Esta recreación, a diferencia de la carta, que nunca llegará a manos de la joven, será contada de forma oral a Ariadna en varias sesiones o impulsos. De este modo, la estudiante pasa de ser el receptor potencial de la carta, a convertirse en el único receptor del relato enmarcado —aparte lógicamente del lector—. Así, podemos decir que el nivel narrativo primario se

<sup>24</sup> *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, p. 282.

<sup>25</sup> Torrente Ballester, Gonzalo, *La isla de los jacintos cortados*, Madrid, Alianza, (Biblioteca Torrente Ballester, vol. 8), 1998, p. 21 (a partir de aquí siempre que citemos el texto lo haremos por esta edición, por número de página).

corresponde con el de la escritura, mientras que el nivel narrativo secundario es el de la oralidad. Además, el papel que desempeña Ariadna como receptora de la fabulación histórica no es pasivo sino todo lo contrario, ya que, mediante sus intervenciones, critica de forma racionalista la manera elegida por el Narrador para recrear tales sucesos históricos. Esto se debe a que el profesor español pretende, como venimos diciendo, enamorar a la joven a través del poder mágico de la palabra, de modo que para ello elige el camino opuesto al del historiador con el fin de llegar a la misma conclusión de que Napoleón fue una invención. Es decir, mientras que Alain Sidney ha seguido un método científicista en su libro, el profesor español prefiere utilizar el método poético, anclado en la tradición popular y el mito, como modelo para alcanzar la verdad, basado en la revelación mágica del fuego:

Yo puedo, en cambio, valerme de las llamas para averiguar eso mismo que él busca, porque no estoy comprometido con la ciencia por un título solemne, porque no traiciono lo que me justifica; antes bien, si no metiera en las palabras esas imágenes surgidas en las llamas, serían imágenes inútiles, y a lo que yo me debo es precisamente a las palabras, y como son palabras lo que vas a recibir, ¿qué más te da que procedan del fuego o de un espejo, o que las haga salir de tu cuerpo dormido? Lo que yo quiero, a lo que aspiro, es a levantar, es a oponer a ese mamotreto de Claire, razones sobre documentos, un mamotreto distinto, palabras que encierran hechos y figuras (p. 71).

De esta manera, una de las claves de la novela de Torrente es la oposición entre *historia* —modelo de Sidney— y *poesía* —modelo del narrador—, *razón* e *imaginación*: si existe un camino científicista para llegar a la conclusión de que Napoleón fue una quimera, que al final se transmite en palabras, existe otro, regido, por la imaginación y la fantasía para llegar a la misma hipótesis, que, también reside en el poder del verbo. Por lo que no hay diferencia alguna entre los dos modelos de saber, simplemente son dos maneras distintas de alcanzar la verdad o de aproximarse a ella: uno basado en el documento escrito, otro en el relato oral.

A pesar de la oposición *historia* / *poesía*, el relato fantástico del Narrador no es, desde su punto de vista, una ficción sino un relato histórico: «Comprendo que si el trance fuese de novela, tendríamos que demorar la mirada y la palabra (...); pero como esto es una historia verdadera...» (p. 126). Lo que varía, en consecuencia, no es otra cosa que el método elegido por cada uno para llegar al conocimiento histórico de la verdad.

Mas Torrente va un paso más allá, pues no iguala el discurso histórico y el literario sobre el rasero de la *historia*, sino que pretende demostrar que la verdad reside en la magia de la palabra, en la capacidad de fabulación, por lo que tanto da que un texto sea de carácter histórico o ficticio: la realidad es la misma en ambos casos, porque «¡todo lo importante del mundo se resume en palabras, abren o cierran, atan o libran!» (p. 62). O como escribe en otra ocasión: «creer o no creer en ellos [los métodos] es cosa de voluntad. Esa que has puesto en el trabajo de Claire, ¿por qué no la pones en mi juego? ¿Crees que el resultado sería muy distinto? La ciencia por un lado, la magia por el otro, nos llevarán a la misma conclusión» (p. 162). Más aún, el camino de la ficción es superior al de la historia, porque «¡querida Ariadna, la realidad sin tropos resulta francamente insuficiente!» (p. 265-266). Es precisamente por eso, por la superioridad del discurso literario como método de aproximación a la verdad, por su autosuficiencia, por lo

que al final el Narrador no tendrá ningún empacho en reconocer que su pretendida fabulación histórica no es sino eso, pura fabulación:

Me pregunté precisamente por el grado de fe que pudieras prestar a mi relato de la Gorgona y sus sucesos; si por alguna razón pensabas que hubiera en él algo de cierto, o que sencillamente habías entrado en el juego como los niños, que creen en la verdad de lo que saben que es mentira (p. 268).

O bien, cuando escribe que la narración de la historia de la isla de la Gorgona es «el sueño que inventé para ti o que te ayudé a soñar, la patraña con la que quise sacarte de ti misma y arrebatarte a quien te poseía» (p. 322).

Para acentuar el poder de la imaginación y de la literatura, la ficción no se detiene en el momento en el que el Narrador se da cuenta de que su intento de seducir a Ariadna mediante el poder de la palabra ha fracasado estrepitosamente, sino que termina por convertirse en el modo de escapar de la realidad, de huir de ella, pues como bien dice Alicia Giménez,

mientras que la larga carta monologante mantiene su compás casi sin variaciones, con esa especie de fatalidad del desenlace esperado, la historia fantástica sufre un crescendo, una verdadera aceleración que desemboca en un final frenético, acorde con su entidad de «material épico», y consecuente con su condición de historia reflejada (más que sustentada) en otra historia<sup>26</sup>.

Cierto es que la historia enmarcada es un reflejo de la que la enmarca, pues el gran protagonista de la narración de la historia de la isla, el dictador y tirano Ascanio Aldo-brandini, sufre un proceso de revalorización a lo largo del texto similar al del Narrador, y si también fracasa en el amor, al final sale victorioso, como él, gracias al poder de la imaginación, porque, de acuerdo con Loureiro,

el triunfo final de Ascanio constituye la compensación por su fracaso amoroso y la recompensa por tener imaginación (...): al otro lado del espejo, en exacto paralelismo, se dibujan las vicisitudes del profesor para quien la apoteosis consiste en la narración en sí y especialmente en ese milagro final de la metáfora que se muestra literalmente verdadera. La imaginación del narrador ha sido puesta en marcha por razón de su amor pero en última instancia vive por sí misma y para consuelo de la soledad irremediable de quien la posee<sup>27</sup>.

En definitiva, en *La isla de los jacintos cortados* Torrente Ballester no sólo evidencia la no diferenciación entre el discurso histórico y el ficticio, sino que aboga por la superioridad de la imaginación, de la fantasía, de la literatura en tanto que se erige en un método de conocimiento válido de aproximación a la verdad. De ahí que en su novela, aparte de la recreación fantástica de la historia a través del magisterio del verbo, se muestren explícitamente los resortes del proceso creativo, sea, en cierto sentido, una novela meta-fictiva. Pero también que la literatura es eso: ficción, o sea, un juego, serio, pero un juego al fin y al cabo, como reconoce Torrente en el Prólogo que la antecede: «Conservo in-

<sup>26</sup> Torrente Ballester en *su mundo literario*, p. 126.

<sup>27</sup> *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, p. 288.

tacta la disposición a divertirme (...). Lo cual me empuja hacia una literatura casi volátil, poco más allá del juego, un poco más acá del mero regocijo» (p. 12).

### ***Mentira*, de Enrique de Hériz**

Enrique de Hériz pertenece a la nueva promoción de escritores españoles nacidos en torno a 1960. Ha sido traductor y editor antes de dedicarse por entero a las labores de escritor. *Mentira*, merecedora de una excelente y unánime acogida por parte de la crítica y el público lector y galardonada con el premio Llibreter de los Libreros Catalanes 2004, es su tercera novela, tras *El día menos pensado* (1994) e *Historia del desorden* (2000). Cuenta también con *Sorda, pero ruidosa* (2003), texto ganador del premio UNED de narrativa breve.

*Mentira* es una novela ambiciosa, abarcadora y compleja en función del amplio abanico de asuntos que encara, que esencialmente se pueden reducir a dos, a saber: el significado de la vida, la esencia del *yo* cuando se despoja del nombre y de todas las etiquetas, de los derechos y de los deberes que la familia y la sociedad le han ido imponiendo. Cuestión metafísica de índole universal, puesto que es constitutiva del ser humano. Mas, sin embargo, es un intento de conocimiento dolorosamente trágico porque es imposible, por definición, llegar a una solución cabal en el sentido en que no podemos aprehenderla, la vida, en conjunto, como una visión unitaria, sino únicamente de forma fragmentaria e inacabada, ya que la vida es el segmento temporal que se comprende entre el nacimiento y la muerte, de modo que para entender lo que significa tendríamos que saber lo que es estar muerto, pero esa orilla del conocimiento se escapa a las posibilidades del hombre. Este asunto abstracto y universal se torna experiencia concreta en la novela en la voz del personaje de Isabel, antropóloga pionera que ha centrado sus estudios precisamente en el análisis de los rituales mortuorios, en cómo los hombres reaccionan ante la muerte, en la «idea de interdependencia entre la vida y la muerte», en «la certeza de que cualquiera de las dos carecía de sentido en ausencia de la otra»<sup>28</sup> y de que «no hay más allá que valga», pues «ni siquiera sobrevivimos en la memoria de los demás» por culpa de un mecanismo de defensa de nuestro cerebro ante el dolor que la ciencia «llama hipercatesia» (p. 45). Isabel, tras su jubilación, emprende un viaje, el último pero que paradójicamente es de iniciación, con el objetivo de encontrarse a sí misma, de buscar en su interior las respuestas claves, de dar una explicación, un sentido, a su vida ahora que se aproxima, por edad, a la muerte; y así poder aceptar la finitud del ser humano, tanto como que su existencia carece de valor, pues no sólo «las sociedades son eternas, o al menos duraderas; los individuos que la componen no lo son. Ésa es la ley universal» (p. 284), sino también porque, tras la muerte, el mundo sigue exactamente igual: «he muerto y no pasa nada»<sup>29</sup> (p. 460). La conclusión a la que llega Isabel es que la única manera

<sup>28</sup> Hériz, Enrique de, *Mentira*, Barcelona, Edhasa, 2004, p. 222 (citamos siempre por esta edición, por número de página).

<sup>29</sup> A pesar del carácter universal de estas cuestiones metafísicas, nos parece detectar la posible influencia de Juan Ramón Jiménez, tanto de aquel poema de tono becqueriano, «Yo me moriré, y la noche / triste, serena y callada, / dormirá el mundo a los rayos / de su luna solitaria...» de *Arias tristes*, como de *Cenit*, composición poética de *Belleza* en cuyos primeros versos reza lo siguiente: «Yo no seré yo, muerte, / hasta que tú no te unas con mi vida / y me completes así todo...».

de otorgar a la vida un mínimo valor es mediante un buen morir, pues «morirse es el último trabajo de los vivos», y no consiste sino en «seguir viviendo» (p. 319), cada uno en su territorio y al lado de los suyos. De este modo su viaje de iniciación presenta una estructuración clásica, en cuanto que es una *odisea*, un periplo, un camino de ida y vuelta, en el que el regreso a casa, a pesar de las dificultades y de los obstáculos hallados, supone el logro de un conocimiento que reafirma una personalidad. Máxime cuando el azar desempeña una función primordial. Pues efectivamente Isabel tiene la posibilidad de reflexionar sobre la muerte y el valor de la existencia porque el azar le proporciona la eventualidad de estar muerta. Se trata lógicamente de un equívoco, de otro elemento literario más de rancio abolengo que deriva, en última instancia, de la poesía trágica de Eurípides y de la novela helenística de amor y aventuras: el de la falsa muerte. Pero dotado de una significación nueva, pues más allá de ser un error de interpretación que brinda nuevas aventuras y que incrementa el suspense y la admiración, es el elemento que justifica toda la novela, el eje sobre el que se estructura la escritura, aún cuando Isabel lo aliente, mantenga la confusión a sabiendas:

Cenizas. Muerta e incinerada. La constatación definitiva del error no me indignó, no sentí ganas de buscar un teléfono y resolver el entuerto. No estaba enfadada, sino triste. No sé qué palabras hay para eso. Una tristeza profunda, empantanada, unas ganas tremendas de darle la razón al azar y al mundo, de desaparecer, de estar muerta de verdad, de sentir la levedad de esas cenizas que no me representaban. Y, sobre todo, de escribir. De escribir mi propio obituario. La única biografía perfecta, el único relato completo de la vida, porque incluye la muerte<sup>30</sup> (p. 236).

Por lo tanto, Isabel, típico individuo postmoderno por cuanto había perdido el sentido del futuro y lo trascendente, había estado oculto en muchas vidas pero no era ninguna, halla la lucidez en el ansia secreta de la búsqueda, toma conciencia en el camino hacia sí misma y recupera la memoria afectiva que le permiten resucitar de su muerte metafórica a la vida. A fin de cuentas, ella pertenecía y había sido educada en los valores del mundo moderno en el que todavía la ideología no había devenido dogmatismo y se tenía fe en la razón y la ciencia, a diferencia de sus vástagos. Buena prueba de ello es el sólido amor en el que se sustenta su matrimonio con Julio, en el que el compromiso y la fidelidad son valores absolutos, frente al desquiciamiento sentimental de sus hijos. Por eso además su trayecto vital en la novela se erige sobre los cimientos robustos de la tradición literaria: el viaje formativo, la falsa muerte, la *anagnórisis*. Un viraje espiritual del que se hace constancia en el texto, tal y como lo corrobora Serena:

A estas alturas no voy a hablar de mi madre como si fuera la primera vez que la veo, por mucho que haya resucitado; pero está distinta en muchas cosas. Cambiada. Más cariñosa [...]. Más habladora [...]. Más divertida. Bueno divertida no sé; irónica (p. 575).

<sup>30</sup> Es discreto observar que esta reflexión de Isabel sobre la biografía perfecta porque incluye la muerte proviene de Cervantes, ya que uno de los motivos por los que el autor del *Quijote* no escribió nunca un relato picaresco canónico, estructurado en torno a la pseudoautobiografía del pícaro, es, precisamente, por el hecho de que una biografía no se concluye hasta que no termina la vida. Así, en el encuentro de don Quijote con Ginés de Pasamonte, al preguntarle el caballero andante al galeote si tiene terminada la relación de su vida, éste le responde que «¿Cómo puede estar acabado [...] si no está acabada mi vida?» (Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edic. del Instituto Cervantes a cargo de F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998, I, cap. XXII, p. 243).

El otro tema fundamental gira en torno a la identidad y la memoria. Versa sobre la búsqueda incansable de la verdad, sobre el entramado de mentiras en que se apuntala la aparente verdad del hombre y, por extensión, de la existencia y el mundo. Como es bien sabido, el principio es el verbo, y contar deforma los hechos y los tergiversa en el sentido en el que la palabra suplanta la realidad, la subjetiviza y la relativiza, aunque no sea sino la única herramienta de conocimiento de que disponemos para conocer el pasado, «por eso, explicar y contar son sinónimos. Ley de vida: en el preciso instante en que alguien cuenta una verdad, esa verdad se convierte en cuento» (p. 42). Del mismo modo que sucede con el otro asunto, éste también se individualiza y se hace carne en la escritura de un personaje: Serena, la hija de Isabel. Y es que *Mentira* es, como *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás, *Retahílas* (1974) y *La Reina de las Nieves* (1994) de Carmen Martín Gaité, *La república de los sueños* (1984) de Nérida Piñón, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías, *Donde las mujeres* (1996) de Álvaro Pombo y un largo etcétera, la historia de una familia contada por uno de sus miembros. En efecto, ante la accidentada y repentina muerte de Isabel, Serena se constituye en la memoria de la familia, en la voz que reconstruye los hitos fundamentales que jalonan el devenir familiar, su pretérito, con el propósito de desvelar su identidad. Pero el pasado está repleto de regiones oscuras, de misterios insondables, de secretos ignominiosos, de intenciones ocultas, de *mentiras*, y para su reedificación Serena única y exclusivamente dispone de «lo que cuentan que alguien contó que alguien le dijo a alguien» (p. 192), de «palabras prestadas» (p. 49), de fragmentos que desvirtúan la realidad y la hacen difícilmente articulable en un sentido coherente, cuanto menos de aproximarse a la verdad de los hechos, pues éstos se tejen a un tiempo con la verdad y la mentira, la realidad y la invención, la vida y la literatura. De ahí que la historia familiar se componga no sólo de retazos de vida auténtica, como la del momento en que Isabel se obstina en estudiar y en no aceptar la propuesta matrimonial de su padre; el encuentro amoroso de Isabel y Julio, sus padres; las historias de sus hermanos, Alberto y Pablo; la de su sobrino Luis, el hijo de Alberto; o la suya propia, la de Serena; sino también de las leyendas familiares, de los cuentos fundamentales de la familia, como el del abuelo Simón, el de la rusa, el de la vida del escritor chino Li Po y el de la batalla medieval de las islas de las Formigues. Es por este hecho, la mezcla de vida y literatura o la realidad inventada, por el que *Mentira* se sitúa tras la estela del *Quijote*, aunque no sea el único, pues precisamente el que la escritura de Serena no se componga sino de una variedad de intrigas, de tramas secundarias, de historias adventicias es otro. Lógicamente, si el pasado se compone de fracciones temporales discontinuas, su reconstrucción no puede ser lineal o cronológica, sino fragmentaria y desordenada. Pero nunca caótica, en tanto que es siempre un acontecimiento del presente el que trae a colación un suceso del pretérito, el que lo actualiza, de una forma similar a como acontece en *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester; es decir, el presente de la narración, de lo que participa asimismo el diario de Isabel, está repleto de pasado, hasta el punto de que el tiempo cronológico se muda en tiempo subjetivo. Así, por ejemplo, la narración de la vida de Li Po se gesta en una conversación entre Serena y Luis, cuando, sentados en el mar de Malespina, frente a las islas de las Formigues, evocan la batalla que enfrentó a franceses y catalano-aragoneses y el modo espurio en que la narraba Julio, lo que a su vez origina que comenten otras mentiras del padre de Serena y el abuelo de Luis, entre las que se cuenta la vida el destierro del poeta chino, que termina

por comprometer a Serena de que dejará por escrito la historia para que no se pierda. El papel de Serena como memoria familiar no se limita sin más a la reconstrucción y transmisión del pasado según el dictado del presente, sino que adopta además el papel de rastreadora incansable de su verdad, lo que le lleva constantemente a enjuiciarlo, a dudar de su veracidad, a ponerlo sistemáticamente en duda, a someterlo a una severa crítica<sup>31</sup> que termina por conducirla directamente al conocimiento de su falsedad, mucho más doloroso aún: a la imposibilidad de aprehender la verdad, pues «saber que algo es mentira y conocer la verdad son cosas muy distintas» (p. 41). De modo que su escritura se compone tanto de lo que pasa como del peso de reflexión que conlleva, de narración y digresión, esto es, de un ejercicio contante de narratividad y de metanarratividad, de las dos caras, del haz y el envés del hecho literario: el de la creación y el de la crítica<sup>32</sup>. Mientras que Isabel indaga sobre el significado de la vida y sobre la muerte desde el conocimiento científico que le otorga su saber antropológico, Serena busca la verdad en su memoria, que es la memoria colectiva de la familia, sondea el tema de la identidad desde el saber narrativo, basado en la transmisión oral, en el boca a boca que convierte al destinatario en destinatador<sup>33</sup>:

Ah, las palabras prestadas, las palabras vacías, las malditas, ubicuas palabras. De Simón a su padre, de Amparo al mío, derramadas, tirando cada una de la siguiente en su caída libre hasta llegar hasta mí para quedarse sólo un tiempo hasta que las transmita a quien tal vez ya está en mi sangre; ajenas, pero asimiladas por la repetición (p. 247).

*Mentira* es una novela redonda, perfectamente estructurada y acabada. *Mentira* es la novela de un malentendido, de un equívoco: el de la muerte de Isabel. Sustentado después por ella misma por culpa del dolor y la tristeza que le causa otra confusión: que sus hijos no hayan sido capaces de darse cuenta de que el cadáver que han ido a reconocer no era el suyo, que no hayan sentido la fuerza de la sangre. Y aquel hecho es el que desencadena la escritura, tanto la de Isabel como la de Serena, lo que la justifica. Es en este sentido, entonces, similar a *La isla de los jacintos cortados*, pues la falsa muerte de Isabel se corresponde con el enamoramiento del Narrador de Ariadna, motivo en el que se escuda la novela de Torrente Ballester. De modo que la novela de Enrique de Hériz se conforma de dos niveles narrativos distintos, de dos relatos centrales narrados en primera persona que adoptan la forma del diario íntimo, de las memorias de Isabel y las de Serena.

*Mentira* se estructura en torno a veinticinco capítulos no numerados en los que se simultanean las dos escrituras, once corresponden al diario de Isabel y catorce al de Serena. Este ligero desfase entre las dos escrituras estriba en que una vez que Isabel regresa a Barcelona —más bien a Malespina, ya que el último capítulo de su diario lo redacta en la ciudad condal— da por concluida su escritura; mientras que la de Serena continúa toda-

<sup>31</sup> Por lo tanto, su labor crítica resulta similar a la de la joven estudiante griega Ariadna en *La isla de los jacintos cortados*.

<sup>32</sup> Así, Todorov, T., nos dice que «la crítica no es un apéndice superficial de la literatura sino su doble necesario» (*La crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 9). Véase asimismo Rodríguez, J. C., *La norma literaria*, Debate, Barcelona, 2001, pp. 11-57.

<sup>33</sup> Al fin y al cabo, como comenta Eco, Umberto, «contar historias es [una] función biológica» («*La Poética y nosotros*», p. 260). Véase, además, Lyotard, J. F., *La condición postmoderna*, pp. 43-50.

vía unos días más, el tiempo que la familia permanece unida en su casa de la Costa Brava y en los que tiene lugar la agnición, el reencuentro de Isabel con los suyos. Cada escritura, pues, acontece en un espacio diferente: la de Isabel tiene lugar en la Posada del Caribe, situada en el corazón de la jungla guatemalteca del Petén; la de Serena, en la casa familiar de Malespina. El tiempo de la escritura de los dos niveles, de los impulsos en los que se redactan los dos diarios es, como en el caso de la novela de Torrente Ballester, el origen de las subdivisiones en capítulos, cuya longitud, por tanto, proviene de los compases temporales de cada redacción, y que se desarrollan por espacio de catorce días, que se corresponden con el tiempo narrativo en presente en que acontece la novela. La redacción de Serena, quizá debido a la meticulosidad que la caracteriza, adopta la forma del diario ortodoxo: cada subdivisión viene encabezada por el día de la semana en el que se desarrolla la escritura y sobre el que da buena cuenta, si bien evita dar la fecha precisa, y con la sola excepción del impulso narrativo que escribe en Barcelona, todos los momentos de escritura se producen por la noche. Por el contrario, el diario de Isabel es más heterodoxo, pues no sólo carecen de encabezamientos los golpes de redacción, sino que, aunque tienden a estar escritos hacia el atardecer, su escritura carece de hora fija.

Por lo tanto, la arquitectura de *Mentira* se apuntala sobre dos perspectivas diferentes, sobre dos concepciones disparejas del mundo, sobre dos saberes, sobre dos tipos de escritura, sobre dos diarios, sobre Isabel y Serena. Evidentemente, a cada diario le corresponde un estilo diferenciado: mientras el de Isabel es más conciso, más perspicuo, más directo, más científico, más breve, más esencial, acaso porque como ella misma reconoce, «el lenguaje que se me escapa es el de la ficción» (p. 220); el de Serena es más dubitativo, más subordinado, más engalanado, más retórico, más literario, puede que porque según ella comenta, «no descarto la posibilidad de atreverme incluso en el futuro con una novela» (pp. 535-536). Pero, sobre todo, el de Serena presenta una variedad de registros estilísticos de los que carece el de Isabel, regido por un tono uniforme y monocorde. Esto se debe a que, como ya hemos comentado, Serena se convierte en la memoria de la familia. En su escritura tienen cabida, en perfecta polifonía, las voces de sus hermanos, la de su sobrino y, muy especialmente, la de su padre, hasta el punto de que en no pocas ocasiones sus palabras no son sino una mera transcripción de las de ellos. De hecho, una cosa es cómo cuenta los acontecimientos del presente y otra muy distinta cuando rescata los momentos del pasado familiar o cuando narra las leyendas de la familia, aun cuando tenga que inventárselas o revestirlas con sus propias palabras. Y es que, a fin de cuentas, en su insulsez, «el presente inmediato casi siempre está lleno de palabras minúsculas», en cambio, el pasado, el futuro y lo que nunca existió se narran con «las palabras más grandilocuentes» (p. 527), que nos hablan del encanto de las narraciones clásicas, del poder de la fabulación, del magisterio de la palabra, de la magia del verbo. Posiblemente, el cuento más poetizado y estilizado sea el del escritor chino Li Po. Pero el más fascinante desde el punto de vista literario es la narración de la batalla de las Formigues, por cuanto Serena, merced a sus excelentes dotes narrativas y en vivo diálogo con su hermano Alberto y su sobrino Luis, no se limita a contar los hechos, sino que, por medio de la inducción y de la llamada de atención, consigue que los vivan como si fueran casi reales, como si los estuvieran viendo. Se trata de un magnífico ejemplo de recursividad narrativa, en tanto que se establece una relación dialógica entre el narrador —Serena—, la narración —el cuento de la batalla de las Formigues— y los narratarios —Alberto y Luis—, con el que se

pretende buscar un efecto similar al proceso semiótico de comunicación a distancia que se establece entre el autor, la obra y el lector. Serena, además de las funciones típicas del narrador, adopta también el papel de comentarista, suscitando en sus narratarios, especialmente en Luis, efectos valorativos, admirativos, afectivos y de empatía. Un recurso que permite trazar un plan en el que se buscan y se pretenden las reacciones del lector externo, guiado especularmente por el narratario; un intento de acercamiento entre emisor y receptor y entre narratario y lector. Veamos un ejemplo que lo ilustre. Antes de relatar la batalla final entre las embarcaciones francesas y las catalano-aragonesas, Serena le pide a Luis que haga un esfuerzo de imaginación, pues los catalano-aragoneses no esperaban ni de lejos los cien barcos franceses que finalmente arriban a las islas:

—No, Luis. Caramba no es suficiente. Haz un esfuerzo, por favor. Imagínatelo. Imagínate que ahora mismo agachas la cabeza por debajo de la botavara y ves asomar la proa de una galera de guerra. Y luego otra. Y otra. Y detrás cinco, doce, veinte. Hasta cien. Con todo el trapo de sus velas desplegado. Con cientos de hombres armados hasta los dientes en cada una de ellas y empujados hasta el suicidio, si era necesario, por la certeza de que, en caso de derrota, les esperaba peor castigo en manos de su propio rey que en las del enemigo.

Con la mirada perdida en el vacío, Luis simulaba escalofríos de estremecimiento, y creo que no todo era broma.

—Me lo imagino —ha dicho al fin—. Terrible.

—Pues debió ser peor todavía, porque era de noche. Es posible que fuera luminosa, incluso de luna llena, pero noche al fin y al cabo. ¿Te imaginas el terror de aquellos soldados? Ver que se te echan encima cien naves de aquella envergadura debe ser atroz, peor oírlo, intuirlo sólo por el volumen de las sombras, por el chapoteo del agua desplazada... ¿Oyes el ruido que hace el viento en nuestra vela? La más pequeña que llevaba cualquiera de aquellos barcos medían cinco veces más que ésta, Multiplica, Luis, multiplica el ruido. No quiero ni pensarlo (pp. 515-516).

Este recurso, como los que informan el periplo de Isabel, proviene de la herencia clásica, pues ya está presente en la *Odisea* de Homero, cuando Ulises cuenta en la corte de Alcínoo sus innumerables peripecias (cantos VIII-XII), o como se puede constatar en el *Fedón* de Platón con las interrupciones que Equócrates efectúa sobre el relato en el que Fedón cuenta el último día de Sócrates (88c y 102a); si bien fue el escritor griego Heliodoro el primero en dotarlo de esta significación en su elegante *Historia Etiópica* (siglo III d. C.), cuando el viejo Calasiris cuenta a Cnemón (libros II-V) la analepsis completa con la que reconstruye la prehistoria de la trama, comenzada *in medias res*. Motivo técnico-retórico que Cervantes llevaría a límites insospechados en su tan brillante como denostada obra póstuma, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*<sup>34</sup>, cuando Periandro relata, por entregas y dilatando siempre el final, sus hazañas marinas a una auditorio diverso (libro II, cap. X-XX), que reacciona de diferente manera, desde la más absoluta complacencia hasta la crítica más severa.

<sup>34</sup> Hay que decir, no obstante, que tanto por algunos trabajos críticos como por ediciones modernas del texto, el *Persiles* se está revalorizando, máxime cuando la novela más actual se sirve de no pocos de los recursos narrativos de las ficciones de corte idealista y de la síntesis entre realismo e idealismo. De entre los primeros es necesario destacar el monográfico de Lozano-Renieblas, I., *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, C.E.C. Alcalá de Henares, 1998, y de entre las segundas, la edición del *Persiles* de Romero Muñoz, C., Cátedra, Madrid, 1997.

Entre el diario de Isabel y el de Serena, más allá de sus diferencias y en función de ellas, se establece un duro combate dialógico, dado que la perspectiva adoptada en cada uno es la propia del personaje-narrador, del que se obtiene un importante rendimiento literario en cuanto que una sirve de complemento a la otra, de que merced a la suma de los dos puntos de vista de los hechos acontece un mejor acercamiento a la verdad. Esto es especialmente notorio en la historia más importante de *Mentira*, que no es otra que la del abuelo Simón, aquella en la que se apuntala la identidad de la familia, pero que no es más que una falacia, pura invención de Julio. Una historia que conocemos por boca de Serena y de la que sabemos su mentira por lo que nos dice Isabel. Pero hay mucho más, pues entre los dos niveles narrativos se establecen un elevado número de relaciones, de contingencias, de sinergias, de paralelismos, de acciones y reacciones, de prolepsis de una que revierten en la otra. De hecho, el tema de la muerte, siempre en confrontación con el de la vida, también se registra en el diario de Serena: en el que se cuentan la muerte y la vuelta a la vida de Luis; el lento deterioro de Julio, muerto en vida gracias al olvido en el que se ha sumido su memoria, y, sobre todo, porque el anuncio de la falsa muerte de Isabel, que resucita a la vida como Luis, coincide con el embarazo de Serena, la nueva vida: «mi madre murió la semana pasada. Ya está, ya lo he dicho... Sólo hace seis semanas que estoy embarazada» (pp. 32 y 36). Y lo mismo cabe decir con el de la identidad y la memoria, pues en el diario de Isabel se cuele su familia y la relación que ha establecido con cada uno de ellos, especialmente con Julio, su marido, hasta el punto de que otra de las leyendas familiares, la de la rusa, llega hasta nosotros a través de sus palabras escritas. Un juego, en fin, de perspectivas disímiles pero complementarias, que también deriva, como no podía ser de otro modo, del *Quijote*.

Sin embargo, la mayor afinidad de todas, lo que hermana consanguíneamente los dos diarios, las palabras de Isabel y las de Serena, es que no sólo la escritura es un poderoso ejercicio terapéutico, sino mucho más importante aún: que la mentira, la invención, la ficción, la literatura son imprescindibles para la vida, porque «el pasado, como el futuro, sólo se puede imaginar» (p. 27). Esa es la lección que a Isabel le gustaría que aprendiera Serena, el hecho de que «si suprime la ficción aniquila la vida, que con ella desaparece todo lo que es, todo el amor, todo el deseo. No es tan grave que el pasado sea un invento» (p. 374). Una lección a la que Serena llega por sí misma mediante un duro proceso de reflexión y análisis crítico, pues se da perfecta cuenta de que, para su hijo, «necesito historias nuevas, historias nuevas, palabras propias que pueda prestar en el futuro. Aunque tenga que inventármelas» (p. 632). Es decir, verbalizarlo todo, hacer de la vida un discurso literario, pues escribir es recontar la realidad, y forjarse así, mediante la memoria, una identidad, aunque no sea sino inventada. No cabe duda de que la monomanía literaria de don Quijote está más presente que nunca, dado que la fiebre que produce la ficción, único soporte del mundo cuando éste se verbaliza, es el juego literario de los tiempos modernos, del que *Mentira* es un excelente ejemplo, pues al fin y al cabo en eso consiste la verdad mentirosa de la vida.

### ***Los reinos de la casualidad, de Carlos Marzal***

Víctor Andrés Peigneux, uno de los protagonistas de la novela de Marzal, narra su experiencia, como escritor, del paso de la poesía a la prosa y cómo repercute este incidente en su vida íntima. Peigneux define la poesía como «un ángel abstracto y dó-

cil»<sup>35</sup>, a la que vincula con la juventud en la medida en que ésta puede ser también definida como «un ángel abstracto» (p. 126). Nos asegura que «las concreciones líricas de carácter espinoso se mantienen siempre en el terreno de las vaguedades pronominales, de los circunloquios, y de los espejismos en donde cada cual puede urdir el perfil de su propio reflejo: ella, tú, nosotros, un cuerpo, los muslos, tu sexo, el personaje, la amada, amor mío» (p. 120). O sea, que la poesía no sobrevuela las severas lindes de la intimidad. De modo que mientras que fue poeta y se mantuvo en el retiro espiritual de su yo lírico, su vida amorosa, no así su éxito, fue esplendorosa. «Mis verdaderos problemas se iniciaron el día en que decidí cambiar de género y dedicarme a la prosa» (p. 121). Una elección no libre por cuanto que «a un escritor [...] no se le concede la elección del género, sino que se le impone [...]. Y el caso es que la prosa me andaba remordiéndome los apetitos» (pp. 121 y 122). Para Víctor Andrés Peigneux, por el contrario de la poesía, «la prosa me pareció un ángel de concreción con las alas en llamas», dado que «esos dos dedos de altura sobre los acontecimientos que otorga la distancia, cambian el punto de vista respecto a todos los hechos de nuestra vida» (p. 127). De modo que

la prosa, pronto lo puede comprobar, tiene repercusiones de orden psicofísico que afectan a los apetitos más salvajes de nuestro monstruo agazapado, y de los que carece la poesía. Un poeta constituye una suerte de víctima casual de una explosión, pasaba por allí en el momento exacto en que estalló la bomba, aunque nadie se explica por qué se hallaba tan lejos de su itinerario habitual, el pobre, justo un día después de haber liquidado su hipoteca, y sin que se le sospechen dudosas adscripciones políticas, así viene el poema, se aparece, se encarna en una voz y se vuelve a marchar con viento fresco. Un poeta no adquiere conciencia de desempeñar ningún trabajo, ni siquiera sabe que arma un libro, consiste en el teatro de las apariciones de las musas, esas individuos borrachas, caprichosas y disolutas. Un poeta, me di cuenta, además de dedicarse a la escucha de las voces recónditas del idioma, puede ejercer cualquier otro oficio en este mundo.

Sin embargo, un prosista se somete a un prolongado idilio de tortura con su obsesión, galeote de por vida en las sentinas de su majestad narrativa. La prosa es cuestión de braceros, de reos aventajados que garabatean en la pared encalada de su celda, con la cuchara rota, inscripciones obscenas.

Un poema te mata como todos deseamos morir, deprisa y sin sentirlo, mientras que las páginas de prosa se demoran en nosotros, carcinoma pausado de maneras cortesas» (pp. 130-131).

Este viaje genérico de la poesía a la prosa que emprende Peigneux es, hasta el punto de que podría erigirse en su alter ego, el mismo que ha acometido el autor. Pues, efectivamente, *Los reinos de la casualidad* es la primera novela de Carlos Marzal, poeta valenciano de reconocido prestigio que, como Enrique de Hériz, pertenece al grupo de escritores españoles nacidos en torno a 1960. Como poeta, Carlos Marzal cuenta en su haber con cinco libros, *El último de la fiesta* (1987), *La vida de frontera* (1991), *Los países nocturnos* (1996), *Metales pesados* (2001) y *Fuera de mí* (2004), que ha reunido en un sólo volumen, intitulado *El corazón perplejo. Poesía reunida (1987-2004)* (2005). Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura y con el Premio Nacional de la Crítica por *Metales Pesados* y con el Premio de la Fundación Loewe por *Fuera de mí*.

De modo que Carlos Marzal, con *Los reinos de la casualidad*, ha ingresado en la nómina de poetas que han decidido adentrarse por los ásperos senderos de la prosa narra-

tiva. Este salto de la poesía a la novela es un hecho más que habitual en las letras universales de todos los tiempos, que, sin embargo y en función de su promiscuidad, se ha convertido en un rasgo característico de la literatura española actual. Acaso motivado, de acuerdo con Francisco Rico, al hecho de que la poesía y la novela «se han acercado de manera patente (...): los poemas ganan sustancia narrativa, cotidianidad, lenguaje coloquial, humor, en tanto que las novelas crecen en intimidad, afectos, rumbos meditativos, poder de convicción individual»<sup>36</sup>.

Sea como sea, lo cierto es que este hecho se deja sentir, y de qué manera, en *Los reinos de la casualidad*. Pues precisamente uno de los mayores valores de esta novela primeriza reside en su portentosa y extraordinaria fuerza verbal; en una riqueza léxica impresionante; en la deslumbrante exuberancia de su prosa; en la magnificencia de su estilo, variado, voluptuoso, ambiguo, irónico, onírico, descarnado, a ratos lírico y en el que la importancia de lo insignificante, del detalle y de la anécdota cobran un relieve inusitado y abrumador, puede que porque «la clave que desentrañaba los misterios de la gente se hallaba depositada en aspectos circunstanciales de su vida, en caminos secundarios, en detalles caprichosos» (p. 503). En su minuciosa y precisa labor de orfebre de la lengua, Marzal se nos revela pues como una maximalista del idioma, en el que impera la desmesura, la desproporción, la acumulación, la hipérbole, la metáfora<sup>37</sup>, el oxímoron<sup>38</sup>, la traslación semántica, con especial énfasis la que deriva del léxico místico-religioso y culinario o gastronómico<sup>39</sup> y la enumeración (léase, por ejemplo, las cosas que atesoran pureza según Carlota [244-245]), hasta el punto de lograr en no pocas ocasiones la verdadera dimensión de un poema en prosa:

Otra de las muchas reliquias que se habían extraviado en el túnel del tiempo era el frío, el frío sagrado, el frío que aplastaba a los hombres y a los animales y los instruía en la modestia necesaria, el frío ecuménico, el frío que escarchaba los caminos, el frío que esculpía carámbanos en los aleros de los tejados, el frío purificador que daba cuerpo al aliento, el frío que congelaba el vuelo de los tordos y los hacía caer fulminados al suelo, el frío de color azul, el frío que había cincelado en las manos de los pastores un laberinto de grietas; el frío que se metía por debajo de la falda, por debajo de los leotardos, por debajo de la piel y llegaba hasta el alma y la curtía; el frío que era biznieto del frío primigenio de las glaciaciones, el frío que hacía llorar de frío, el frío que hacía castañear los dientes de puro frío, el frío que no permitía imaginar el verano, el frío que no consentía pensar en la añoranza del frío durante los bochornos de agosto. El frío. Como tan-

<sup>35</sup> Marzal, Carlos, *Los reinos de la casualidad*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 120 (siempre citamos por esta edición, por número de página).

<sup>36</sup> Rico, Francisco, «De hoy para mañana: La literatura de la libertad», en *Historia y crítica de la literatura española. «Los nuevos nombres: 1975-1990»*, vol. 9, pp. 86-93, la cita pertenece a la p. 90.

<sup>37</sup> «La vida, amigos míos, no es el autobús de nuestros sueños, esa máquina dócil que transita las avenidas del paraíso, que se detiene en los parques céntricos, y a la que uno se monta, y de la que uno desciende, cuando le da la gana (p. 16); «dormía en los lujosos hoteles de lo ajeno» (p. 166), «la música de sedas frías de la lengua francesa» (p. 190).

<sup>38</sup> «Repartía mi tiempo entre sesiones de adulterio conyugal y de matrimonio amancebado» (p. 126).

<sup>39</sup> «Las almenas de quesos se alinean en el castillo refrigerado ante el que me detengo en éxtasis, y del que selecciono algunas muestras con la misma actitud reverente con que un beato salmodia su plegaria en la oscuridad de una capilla romántica» (p. 14); «el festín de la sabiduría contemporánea se guisa con varios kilos de cabezitas locas, tres o cuatro litros de frivolidad, una cucharada sopera de metacrilato, y unas cuantas gotas de aceite bronceador» (p. 42).

tas otras cosas, el frío se había despeñado por el derrumbadero de nunca más volver. Y en el suspiro de la madre María de los Valles González Motril había un pedazo de nostalgia incorrupta, atrapada en los hielos de su imaginación (pp. 511-512).

El soberbio estilo de Marzal, en fin, se cimenta en enunciados ampulosos de largo recorrido. Es una andadura densa y parsimoniosa repleta de sinuosidades, de circunlocuciones, de retoricismo, de cadencia rítmica, de balanceo musical, de exactitud matemática, que se aviene perfectamente con el discurso confesional del monólogo que impregna buena parte de las diversas historias que sustentan la trama, como instrumento de mediación entre una realidad compleja y el mundo interior de los personajes. Es un discurso lingüístico que pretende adentrarse en los recovecos más íntimos de la memoria de unos sujetos que interpretan el mundo en clave literaria, de modo que a través de constantes incisivos y digresiones puedan conformar las líneas de escritura que lleguen a lo más hondo de su ser y revelen toda la ambigüedad y extravagancia de sus vidas. Es decir, hay una sintonía y una adecuación perfecta entre el modo de ser de estos individuos excesivos y barrocos que viven en una perpetua digresión vital y el estilo en el que vierten su rípeca biográfica.

Pero el estilo no es sólo lo que atañe al léxico o a la sintaxis, sino que es también el modo en el que se disponen, tanto en la superficie lineal del texto como en sus cavernosas profundidades, las diferentes categorías sintácticas y estrategias narrativas y semióticas; atiende lo mismo a la forma que al fondo, a cómo se dice lo que se cuenta y a la estructura. Y en uno y otro aspecto el estilo de Marzal es asombroso.

*Los reinos de la casualidad* se conforma de seis historias en las que se reconstruye, en derredor de un acontecimiento, la biografía de otros tantos personajes. La primera de ellas es la del banquero Arturo Ramoneda, en la que un encuentro motivado por el azar con una ex amante, Virginia, le sirve de trampolín para reedificar su vida entre recuerdos, impresiones, confesiones y reflexiones. La segunda es la del profesor Javier Navasa, cuyo eje articulador se halla en «aquel acontecimiento siniestro de la jaula de los canarios» (p. 47), motivo sobre el que pivota toda su existencia. La tercera es la del reanimador Federico Torno Ayala, quien da buena cuenta de su experiencia vital sobre su viaje a Praga, en el que tiene una de sus furtivas escaramuzas amorosas. La cuarta es la del escritor Víctor Andrés Peigneux, que monta su discurso biográfico a los lomos del recién adquirido éxito literario, tan vehementemente anhelado, que le ha proporcionado su última novela, *Combates de amor, imposibles victorias*, aunque el punto de inflexión de su vida se halla más bien en ese paso de la poesía a la prosa. La quinta es la del biólogo Gabriel Riadura Fontestad, cuyo periplo vital encuentra su razón en la visita que emprende con su hijo al zoológico de la ciudad, repitiendo así y ampliando la cadena del ser que había iniciado con anterioridad su desaparecido padre. La sexta y última es la de la funcionaria Carlota, de la que se cuenta minuciosamente su andadura existencial en torno al espinoso trance del fallecimiento de su marido.

Las cinco primeras partes, las que corresponden a los personajes masculinos, están escritas en primera persona bajo la forma de un memorándum monologado de tipo confesional. Son relaciones intradiegticas en las que los narradores-personajes exponen sus impresiones y reflexiones sobre la vida a fin de constituir el esbozo vital y espiritual de sus biografías. No obstante, la naturaleza literaria con que arropan sus discursos comporta

la entrada de otros registros narrativos. Así, Arturo Ramoneda se desdobra narrativamente para poder referirse a sí mismo en tercera persona y erigirse como un sujeto diferenciado de la voz del narrador; Torno Ayala cuenta su experiencia amorosa con una estudiante en Praga desde la atalaya de la tercera persona narrativa, de modo que pueda ir comentando los pormenores de la trama, hasta construir un discurso híbrido en el que se entrecruzan narración y digresión metanarrativa; Gabriel Riadura, por fin, interrumpe constantemente su narración para dar entrada a discursos de tono conversacional en los que se refiere a un destinatario registrado por la segunda persona, que no es otro que su padre muerto, haciendo uso de un proceso semiótico de comunicación basado en la relación narrador / narratario. La sexta parte, por el contrario, es la narración en tercera persona de la peripecia vital de Carlota; es decir, el relato de su biografía le corresponde a un narrador primario de carácter extradiegético, si bien su voz está permanentemente condicionada por el punto de vista de Carlota, por lo que se genera una aquiescencia absoluta entre narrador y personaje, con el objetivo, entre otros aspectos, de potenciar el suspense, dado que a Carlota le aguarda el descubrimiento de un secreto ignominioso: su historia no es sino un *thriller* psicológico. No obstante, esta sexta parte es aún más compleja, puesto que a este nivel narrativo se le superpone otro que propicia la entrada tanto de episodios intercalados (el de la judía rusa [pp. 336-349] y el del escatólogo [pp. 352-390]), como de una colección de aforismos que jalonan la narración. Las historias laterales son obra de Carlota y su marido y presentan una morfología dispar: la de la judía repite el modelo de la de Carlota, mientras que la del escatólogo responde al patrón formal del diario íntimo. Los aforismos, con la sola excepción del que cierra la historia de Carlota, que sintetiza su periplo, pertenecen a su marido. Estos axiomas filosóficos del pensamiento de Alfonso Bernia Puchades desempeñan la función de subdividir en partes la materia narrativa de la vida de su mujer, tanto como que son la reflexión condensada de cada una de ellas.

Desde esta perspectiva, *Los reinos de la casualidad* es una obra escindida en dos mitades claramente diferenciadas: de un lado, los monólogos confesionales de los personajes masculinos; de otro, la historia de Carlota. Una división en dos ampliamente medida y sopesada que repercute en el sentido final de la novela, pues mientras que los personajes masculinos dominan y protagonizan sus historias, ejercen un poder sin paliativos sobre su discurso con el que ofrecen una visión interesada de la realidad y justificar así su actuación en ella; Carlota cuenta con un narrador externo que respalda y garantiza, en su omnisciencia sobre los hechos, la veracidad de su historia sin dobleces. Mientras que los personajes masculinos están solos en el mundo de la ficción; Carlota no necesita escribir su biografía. Mientras que los personajes masculinos son unos fracasados que únicamente cuentan con su vivencia discursiva; Carlota, basada en la fuerza interior de su yo y en su fe en la literatura y la filosofía, renace a la vida, toma conciencia de sí, tras pasar por el doloroso trance de la muerte de su marido y por el calvario que resulta del descubrimiento de la doble vida que llevaba. Mientras que los personajes masculinos buscan la notoriedad y el reconocimiento mediante su escritura, especialmente Peigneux, que es el escritor profesional y el que se prostituye en aras del éxito; Carlota se alinea con «los mártires de la cultura» (p. 659), esos «gigantes fracasados» (p. 660) que se habían dedicado al arte no más que por el arte, «pobres infelices solitarios» (p. 660), como Cervantes, Teresa de Jesús, Robert Walser o Marcel Proust, en una línea de pensamiento similar a la expuesta por Enrique Vila-Matas en sus últimas creaciones.

A pesar de su aparente desconexión y de la desmesura y la tensión que soporta la estructura, esta colectánea de relatos se dispone de tal forma que *Los reinos de la casualidad* manifiesta una hábil, profunda y sopesada cohesión interna que hace de ella un todo compacto y armónico. El procedimiento narrativo principal que actúa como fuerza organizativa es el de la construcción en profundidad, de suerte que cada relato no sólo remite al anterior, sino que lo alberga en su interior, a modo de muñecas rusas o de círculos concéntricos de radio cada vez más grande. Este modelo estructural es el querido por el autor en la medida en que concibe y rotula cada relato como un círculo, y todos ellos a su vez remiten a una de las citas que preceden al texto, que es además de uno de los propios personajes de la novela, Víctor Andrés Peigneux, pero que se corresponde también con el pensamiento de Carlota:

Aunque sabía que jamás escribiría un libro [...], muchas veces había fantaseado con una obra que estuviese organizada bajo ese principio compositivo: círculos concéntricos que se pudiesen recorrer a la pata coja, de izquierda a derecha, de derecha a izquierda (p. 514).

De modo que las múltiples perspectivas se refractan entre sí en un vertiginoso y envolvente juego de espejos. La historia de Javier Navasa acoge a la de Arturo Ramoneda, la de Federico Torno Ayala a la de Javier Navasa, la de Peigneux a la de Torno Ayala, la de Gabriel Ridaura a la de Víctor Andrés, y todas ellas son abrazadas por la de Carlota. El empleo de esta técnica narrativa, de la que también se sirve, aunque con otras intenciones, Torrente Ballester, proviene en último lugar del *Quijote*<sup>40</sup>; no es más que una de las múltiples referencias que hace *Los reinos de la casualidad* a la gran novela cervantina, a la que se rinde explícitamente un caluroso homenaje.

Al lado de éste, hay que situar como principio catalizador la estrategia narrativa seguida por el autor a la hora de aprestar la trama, o sea el orden literario en el que se disponen las diferentes historias, que se fundamenta, aunque con distintas variantes, en el modelo progresión / regresión / digresión. Hay que diferenciar, de todos modos, los monólogos masculinos de la historia de Carlota, por cuanto que los primeros, al adoptar la morfología de la autobiografía, parten del momento presente de la escritura para hablar del pretérito, cuentan lo que son ahora en función de lo que han sido antes, aunque no todos sigan exactamente una línea cronológica, sino que puedan organizar el pretérito de forma fragmentaria. Esto no invalida que se genere una doble perspectiva: la del hombre que escribe la historia, producto del tiempo y de la experiencia, y la del hombre que la vivió entonces. De ahí la pertinencia de la materia narrativa, pues cada narrador selecciona sólo aquellas vivencias o aquellos acontecimientos que le dejaron huella y que constituyen, a su modo de ver, los hitos fundamentales de su yo actual. De modo que la progresión sólo se da respecto a los hechos del pasado. En la historia de Carlota, sin embargo, sí hay una progresión cronológica hacia el futuro desde el acontecimiento presente que la inaugura, que es la decisión de abrir el cajón en el que dejó guardados los objetos que su marido llevaba la noche que murió. A partir de ahí, pasado y futuro confluyen. Es decir, la disposición de su historia, motivada por la narración en tercera persona, se construye por la técnica retórica del *ordo artificialis*, que consiste en iniciar el relato de

<sup>40</sup> Véase Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, pp. 71-86.

la historia a partir del momento que más le conviene al narrador, independientemente del orden natural y cronológico. El rescate del pasado que complementa el inicio *in medias res* tampoco sigue el orden natural, sino que se dispone de manera fragmentaria. Así, por ejemplo, la reconstrucción de la última tarde con vida del marido de Carlota sirve de estímulo para narrar otra tarde, la de la presentación de la primera novela de Peigneux, que a su vez incita la rememoración de su estancia en el colegio valenciano de la Madres Teresianas. Pero, además, estas visitas al pasado se erigen también en el trampolín para aludir a otros acontecimientos futuros, que son pretérito con respecto al presente. De este modo, la progresión narrativa del presente es mínima, pues queda retenida no sólo por el rescate del pasado de Carlota, sino también por las continuas digresiones, casi hasta el final de su relato, donde se aceleran los acontecimientos derivados del hallazgo del secreto que escondían los objetos de su marido. Esto incide, de nuevo, en la división en dos de la novela, pues los protagonistas masculinos, que sólo pueden hablar de su pasado porque en su escritura en primera persona no tiene cabida el futuro, contrastan con Carlota, que tiene futuro gracias a que la escritura de su vida recae sobre un narrador externo.

Como en el caso de *Mentira*, esta estrategia narrativa está en consonancia con la quiebra de la visión cronológica de la historia como un todo organizado, pues «el tiempo como una sucesión quedaba abolida» (291); es el resultado de una nueva concepción temporal en la que «unos segundos de tiempo objetivo servían para vivir lustros de duración privada» (p. 390), del uso caprichoso de la memoria y el azar que nos llevan de aquí para allá y de la visión fragmentaria de la realidad, puesto que «la vida era un rompecabezas armado sobre la mesa del despacho, y ante un artefacto semejante sólo cabían dos comportamientos, que consistían en dejarlo tal y como estaba, o en deshacerlo para averiguar la manera en que esas piezas encajaban las unas en las otras» (p. 291).

Pero se dan otros elementos de unión de la distintas partes. De todos es sabido que uno de los modos más fructíferos de engarzar un conjunto de episodios o historias es mediante la conformación de un personaje que sea el protagonista de ellas para propiciarles una unidad de fin y de sentido. Esta es la técnica empleada por Homero en la *Odisea* y es la base en la que se asienta la novela moderna desde la perspectiva del *Lazarillo de Tormes*. Decir que *Los reinos de la casualidad* es la novela de un personaje sería un impropio. Mas sin embargo, al menos de manera subyacente, hay uno que vincula todas las historias entre sí mediante los lazos afectivos que mantiene con los protagonistas de ellas. Se trata de Alfonso Bernia Puchades, el marido de Carlota y el fraternal amigo de los otros cinco. Es un personaje que se mantiene entre bambalinas, pues apenas goza de presencia física en el texto, está casi pergeñado *in absentia* o como una abstracción, en el sentido en que carece de escritura propia o ajena como los demás, aun cuando su voz se concrete en la novela mediante los aforismos que parcelan e informan en cifra el relato sobre Carlota. Lo que conocemos de Alfonso Bernia se reduce casi en exclusiva a la visión que de él tiene Carlota. De hecho, podemos decir que *Los reinos de la casualidad* es un confrontación directa entre la estupidez animalaria y extravagante de sus amigos de toda la vida y él mismo, pero desde la perspectiva de Carlota, que no entiende esa relación de camaradería en función del abismo que separa a su marido de sus amigos. Y es que el mundo de Carlota gravita sobre tres fuerzas, todas «sus energías y su fidelidad estaban destinadas al amor hacia su marido y a la pasión por la lectura y el pensamiento abstracto» (p. 393). Carlota, imbuida de lecturas y cegada por la pasión, estiliza al má-

ximo e idealiza la figura de su esposo en una operación casi semejante a la que emprende don Quijote con Aldonza Lorenzo hasta convertirla en Dulcinea. Por eso, la muerte repentina de su marido desestabiliza todo su orbe vital; un fallecimiento acontecido precisamente en una de las habituales reuniones festivas con sus amigos de la infancia, con sus viejos compañeros de colegio. De modo que si la defunción de su esposo se torna en el principio organizador de su biografía, por extensión y por contraste con las vidas de los otros personajes de la novela, se erige en el motivo argumental central de *Los reinos de la casualidad*. Sí, pero sólo en parte, pues la historia de Carlota es el pormenorizado relato de un hallazgo ignominioso, de un descubrimiento procaz, de un secreto velado, de una realidad ocultada a propósito; la constatación de un hecho sorprendente, de un fatal estupor, de un doloroso desengaño, cual es que su marido, en el fondo, no era diferente de sus amigos. Es decir, su historia gira en torno al binomio esencia / apariencia, a la imposibilidad material que tiene el ser humano de conocer cabalmente a otra persona, aun compartiendo la vida con ella, de asir su verdad más íntima. Tema recurrente del pensamiento del siglo XX, que acaso derive, en la prosa de ficción, de la obra de Herman Melville y de Joseph Conrad. Pero que alcanza su cenit en *Ciudadano Kane* (1941), la gran película del cineasta norteamericano Orson Welles; film en el que queda meridianamente diáfano la constatación de este hecho: el hombre no dispone de las facultades ni de las herramientas suficientes, aun siquiera aunando esfuerzos, para desentrañar el ovillo que conduzca al meollo del significado de la vida del otro, a no ser que dispusiera de los atributos con que se reviste la figura de Dios, que en la película de Welles es esa mirada omnisciente de la cámara que inaugura la película para encaminarnos hacia la contemplación de la muerte de Kane y que la cierra, dirigiendo nuestra mirada al trineo que se consume en las llamas y que lleva grabado la palabra *rosebud*. No cabe duda, por lo tanto, de que ésta es una diferencia palmaria entre la vida y la ficción, en cuanto que en la literatura se nos dan todas las claves para aproximarnos a la verdad de los personajes, lo que nunca ocurre en la vida, a pesar de que se interfieran continuamente. Lo sorprende es que Carlota estaba al tanto de esta consideración, pues ya la había experimentado con la figura de su padre, paralela a la de su esposo:

Cuando su padre murió al cabo de los años, mientras ella pasaba las vacaciones de Pascua en la casa de campo que una amiga tenía en Portocoeli, el secreto parcial se convirtió en un completo enigma, y las conjeturas de quién fue su padre, por detrás de la figura de su padre, la arrastraban a cumbres de melancólico desamparo (p. 482).

Es más, ella sabe que el conocimiento de la otredad es siempre fragmentario por cubista, ya que se compone de retazos, de retales de vida; es siempre el espejismo de un reflejo (léanse las pp. 526-528). De modo que el aislamiento del ser humano es total: es solo y está solo, la sociedad no es más que un grupo de islotes solitarios, incluso cuando se reduce a las relaciones afectivas, sean del signo que sean.

La novela de Marzal es una metaficción a la manera cervantina del *Quijote* en que el texto incluye el proceso de novelización, como acabamos de ver respecto a la puesta en escena de la estructura en abismo basada en círculos concéntricos que se pueden recorrer a la pata coja. Lo mismo cabe decir con el propio título, que se registra, a modo de quiebro metaactivo, en la novela, pues es uno de los que conforman el libro de títulos de Car-

lota, hasta el punto de que «su favorito era *Los reinos de la casualidad*» (p. 286). Pero hay más, puesto que otro de los patrones unificadores del texto deriva de una reflexión de Carlota y su marido sobre el criterio de la fama y la notoriedad en los tiempos modernos. Piensan ellos que «su época era una etapa gótica de la historia: un momento en que sólo interesaban los monstruos» (p. 458), y precisamente su búsqueda se había convertido en una especie de juego que consistía en «confeccionarse cada cual su muestrario de bichos biográficos» (p. 448), una actividad que habían bautizado con el sonoro término de *Teratofilia*. Es más, «la literatura era [...] el inventario no sólo de los monstruos con que hemos tropezado, sino de los monstruos con que nos hubiera gustado tropezar» (p. 449). Y qué menor ejemplo que *Lo reinos de la casualidad*. Pues, efectivamente, todos los personajes de la novela, los principales y los secundarios, no son, en su extravagancia, sino monstruos. Cada uno de ellos manifiesta una monomanía que lo particulariza, una obsesión que raya la excentricidad, un desequilibrio íntimo que se convierte en el conflicto de su entidad: la peculiaridad de Arturo Ramoneada de hablar de sí mismo en tercera persona; la de Javier Navasa de creerse un demiurgo en su relación con los objetos; la de Torno Ayala de novelizar en tercera persona los encuentros amorosos de sus viajes, pues sólo daban cuenta de una de las posibilidades de él mismo: su «posibilidad viajera» (p. 63); la ardorosa búsqueda del éxito de Peigneux; las conversaciones de Fontestad con su padre muerto; la quijotesca mirada literaria de la vida de Carlota; la manía fotográfica de María de los Valles González Motril; la gimnasia espiritual del padre Carlos Edmundo Llop; el diálogo que mantiene con los animales el ruso Tokmákov; las confesiones públicas del padre Osvaldo Bauzá; la brutalidad campestre de Amalia Berruguete...

El amor y sus consecuencias, el matrimonio y el adulterio, hacen asimismo de hilo conductor de la novela, de patrón unificador, en la medida en que cada una de las historias versa sobre uno o varios casos amorosos, ora sea por exceso, ora sea por defecto. Ramoneda cuenta su idilio adúltero con Virginia en confrontación con su matrimonio; Ayala su *affaire* en Praga con la joven estudiante de literatura alemana; Peigneux con su esposa Begonia y las amigas de ella, Laura y Carmen; Riadura Fontestad habla del amor paternofílico que lo une con su hijo y con su padre; de Carlota se nos cuenta detalladamente su relación con su esposo; mientras que Javier Navasa narra su soledad amorosa, ya que

el hecho de que permanezca soltero sólo me lo explico por la simple razón de que, cuando dieron la salida en el andén del matrimonio, yo me hallaba en otro lugar, puede que en la cafetería de la estación, bebiendo distraído un refresco, o en una vía equivocada, o en la cola en donde se expenden los billetes, o en la cama de casa, mientras me hacía el despistado acerca de la salida del tren hacia el matrimonio, un viaje sobre el que siempre se me hizo grata la fantasía de no subirme al pescante, la idea de revestirme con esa pátina añosa de solterón iracundo, de individuo salido de un catálogo de anticuario (pp. 41-42).

Como consecuencia del azar, de las intenciones aviesas, de los secretos y de los malentendidos, todas ellas desembocan en la frustración y el desengaño, dibujan una realidad amorosa tan abarcadora y compleja como desasosegante y triste, aun cuando algún personaje, como Carlota, ame y se entregue sin fisuras y de veras. Al fin y al cabo «no había existido un solo segundo en la historia del hombre sobre la tierra en que no hubiese estado en guerra contra sus semejantes» (p. 598), y el amor, «esta guerra civil de los na-

cidos»<sup>41</sup>, es, como reza en el epígrafe de la *Antígona* de Sófocles, que se repite de una historia a otra historia con sensibles modificaciones, invencible en el combate.

Normal, entonces, que a esta galería de monstruos solitarios no le quede más remedio que aferrarse a la literatura como único asidero de la vida. Pues vida y literatura no son sino las dos caras de una misma moneda, tanto que según pontifica Carlota, «juzgarás la literatura como un sucedáneo de la vida, y viceversa, porque ambas cosas son verdad» (p. 492). Estos ebrios de ficción no hacen sino discurrir sobre literatura, reflexionar sobre la creación artística, exhortar su adicción a la lectura, desparramar por los cuatro costados los comentarios sobre sus autores y obras preferidas, entretejer sus discursos de referencias intertextuales explícitas e implícitas a la ficción novelesca, y aun cinematográfica<sup>42</sup>. A fin de cuentas, la literatura es una necesidad biológica del ser humano tanto como el conocimiento más primitivo para interpretar el mundo:

Todos los hombres poseían inclinaciones místicas, precisaban contarse patrañas que inflamaran por instantes su imaginación, que ahuyentasen a las fieras que esperaban en la oscuridad, que les hiciera pensar, acaso, que la minúscula pompa de jabón en la que volaban a cachipicho del viento no se desvanecería en un instante sin dejar huella.

Puede que hubiese civilizaciones sin mamotretos del pensamiento abstracto, sociedades que no hubieran conocido la rueda, el metal o la pólvora; tribus cuyas creencias respecto al más allá no hubiesen precisado ni de un rito ni de la elevación de una iglesia; cultura sin una gran ciudad que palpitará en los mapas y sin un compendio de leyes que garantizase que alguna vez, sólo alguna vez, el pez más fuerte no engulliría al más débil; pero no existían pueblos sin leyendas, sin narraciones de su origen, sin fábulas elementales o complejas para contar en torno a un fuego de campamento, para rememorar en el interior de una tienda montada a la orilla del camino, para transmitir a las generaciones, alimento ancestral que volvía a inventarse cada día del año (p. 254).

De modo que la novela de Carlos Marzal, como las de Torrente Ballester y Enrique de Hériz, sostiene y defiende una concepción de la literatura como reflexión que indaga sobre el hombre y su circunstancia problemática, como una entidad de conocimiento aún más esencial que la de las ciencias normativas por su carácter de indefectibilidad, pero evidenciando que la literatura es un juego, un artificio, un entretenimiento, pues como defendía Cervantes<sup>43</sup>:

<sup>41</sup> Quevedo, *Poesía original completa*, edic. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 489.

<sup>42</sup> Así, nos encontramos con referencias directas tomadas de otros escritores, como «en el silencio sólo se escuchaba» (p. 439) que remite al verso 79 de la *Égloga tercera* de Garcilaso de la Vega, o «las muertas transformadas en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada» (p. 169) que no es sino el famosísimo verso final del soneto de Góngora, *Mientras por competir con tu cabello*. Otras son indirectas, como los devaneos místicos de Carlota y su pasión por santa Teresa que la semejan tanto con Ana Ozores, la protagonista de *La regenta* (1884-1885) de Clarín; el episodio del escatólogo que evoca a uno de los protagonistas de *La ciudad de cristal*, la primera de las tres novelas cortas que conforman la *Trilogía de Nueva York* (1987) de Paul Auster; la pasión por la fotografía fija, sacada siempre desde el mismo sitio y a la misma hora de María de los Valles González Motril podría provenir de *Smoke* (1995), la película dirigida por Wayne Wang y escrita por Paul Auster; o la propia historia matrimonial de Carlota, el sufrimiento por la muerte de su marido, su resurrección vital y el descubrimiento de la doble vida amorosa de su esposo que no es sino similar a la trama de *Azul* (1992), el film del cineasta polaco Krzysztof Kieslowski.

<sup>43</sup> *Novelas ejemplares*, edic. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 18.

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse.