



TESIS DOCTORAL

2015

**DETRÁS DE LA REALIDAD APARENTE:
PERSONAJE Y ENTORNO
EN LA NOVELA DE CLARA SÁNCHEZ**

M^a Belén García Llamas
Licenciada en Filología Hispánica

UNIVERSIDAD DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Dirigida por: D. Julio Neira Jiménez

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**DETRÁS DE LA REALIDAD APARENTE:
PERSONAJE Y ENTORNO
EN LA NOVELA DE CLARA SÁNCHEZ**

Autor: M^a Belén García Llamas

Director: Dr. D. Julio Neira Jiménez

A Casilda y José María, mis queridos padres.
Para Carlos.

AGRADECIMIENTOS

Por el acompañamiento entrañable, a mis hermanos Ana, Javier, José M^a y Fernando; a mi madre brasileña Lia Cordeiro da Silva; a mi hermana brasileña Fernanda Godoy Fonseca; a mis amigas de siempre, cómplices en todo esto, Carmela Pérez Bueno, Alicia Luna López, María José Gómez Amores, Itziar Martínez Tobar, Pilar Cruz Herrera, Mercedes Sastre Sánchez y Raquel Medina Bañón.

Al Director de esta Tesis Doctoral, Julio Neira Jiménez, por su apoyo constante y sus anotaciones precisas. A la profesora Margarita Almela Boix, mi gratitud por su guía en mis primeros pasos por la obra de Clara Sánchez. A Raquel Medina Bañón, Cayetana Johnson y Meritxell Almarza que me ayudaron con sus referencias bibliográficas sobre postmodernismo, semiótica y mitología, y a Miguel Ángel Muro Munilla, por sus listados de estudios académicos sobre cine y literatura.

ÍNDICE

1.- JUSTIFICACIÓN.....	9
2.- INTRODUCCIÓN	13

I PARTE

MARCO TEÓRICO.....	19
1. LA POSTMODERNIDAD: CLAVES DE COMPRENSIÓN DE UNA ÉPOCA	19
1.2. Primeras conclusiones	48
2. Autor – Lector – Texto: una relación sin fin. El redescubrimiento del Yo....	50
2.1. Anotaciones a modo de anticipado resumen	63
3. Un modelo de novela postmoderna: El nombre de la rosa. Guía para ser un novelista postmoderno (con ironía)	65
4. Los caminos de la ficción postmoderna.....	69
5. Un recorrido por la narrativa española desde la Transición hasta nuestros días.....	76
5.1. Caminos de la narrativa española actual	87

II PARTE

APROXIMACIÓN A CLARA SÁNCHEZ Y A SU OBRA	101
1. Breve semblanza biográfica y bibliográfica de Clara Sánchez.....	101
2. Sus universos narrativos, interconexiones y diálogos	103
2.1. Los autores presentes en su narrativa	107
2.2. Tras el tono apropiado	111

2.3. Clara Sánchez: una voz narrativa singular	113
2.4. ¿Dónde viven y quiénes son los personajes? Ficción y realidad en Clara Sánchez	123
2.5. Una literatura con aires de película	128
3. Las novelas de Clara Sánchez y su anclaje con el contexto histórico.....	130
4. Componentes de la ficción literaria. Aproximación analítica.....	144

III PARTE

ANÁLISIS DE SUS PRIMERAS NOVELAS	147
1. PRIMERAS NOVELAS	147
1.1. <i>Piedras preciosas</i> (1989)	147
1.2. <i>No es distinta la noche</i> (1990)	156
1.3. <i>El palacio varado</i> (1993).....	170
1.4. <i>Desde el mirador</i> (1996)	187
1.5. <i>El misterio de todos los días</i> (1999).....	199

IV PARTE

ANÁLISIS DE “ÚLTIMAS NOTICIAS DEL PARAÍSO”, “UN MILLÓN DE LUCES”, “PRESENTIMIENTOS” Y “EL CIELO HA VUELTO”	220
1. El nuevo espíritu de las novelas de Clara Sánchez	220
2. Reencuentro con el mito y el cuento maravilloso	225
3. El viaje mítico	239
4. El tejido de la trama.....	247
4.1. <i>Últimas noticias del Paraíso</i> (2000)	248
4.1.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico	252
4.1.2. Conclusiones.....	285
4.2. <i>Un millón de luces</i> (2004).....	288

4.2.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico	292
4.2.2. Conclusiones.....	321
4.3. Presentimientos (2008)	324
4.3.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico	332
4.3.2. Conclusiones.....	372
4.4. El cielo ha vuelto (2013)	377
4.4.1. Tras una realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico	381
4.4.2. Conclusiones.....	433

V PARTE

NOVELAS CON DIMENSIÓN HISTÓRICA	442
1. NOVELAS CON DIMENSIÓN HISTÓRICA.....	442
1.1. <i>Lo que esconde tu nombre (2010)</i>	442
1.2. <i>Entra en mi vida (2012)</i>	465

VI PARTE

PERSONAJES Y ENTORNO EN LA OBRA DE CLARA SÁNCHEZ	488
1. Los personajes: el héroe contemporáneo. Desvalimiento, desorientación y soledad. Las relaciones familiares y sociales.	488
2. El entorno hostil. La urbe como espacio real y mítico. Las referencias clásicas en un presente suburbano; la ciudad en la obra de Clara Sánchez y la técnica cinematográfica de los espacios.	509

VII PARTE: Conclusiones

DETRÁS DE UNA REALIDAD APARENTE, EL PÁLPITO DE LA VIDA. LA MIRADA DE ESPERANZA EN LA OBRA DE CLARA SÁNCHEZ.....	515
--	------------

VIII PARTE

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	537
1. Bibliografía general. Libros y artículos	537
2. Entrevistas y apariciones de Clara Sánchez en Prensa, Radio y Televisión	546
2.1. Entrevistas publicadas en prensa	546
2.2. Entrevistas en radio	547
2.3. Entrevistas en televisión	548
3. Participación en coloquios y conferencias (material grabado audiovisual).	548
4. Novelas de Clara Sánchez.....	548
5. <i>Blog, Página Web y Facebook</i> de Clara Sánchez.....	549
6. Otras referencias en Internet	549

1.- Justificación

Clara Sánchez es una escritora actual, con una obra sólida a la que sigue un buen número de lectores y que ha conseguido el reconocimiento de la crítica con premios tan importantes como el Alfaguara de Novela, el Nadal y el Planeta.

Su narrativa está edificada sobre bases muy firmes: posee un estilo cuidado, casi “invisible”, sin concesiones a las trampas del *best-seller* pero que coincide con los gustos del lector de esta época.

Clara Sánchez ha escrito guiones de cine, artículos, cuentos y, hasta hoy, once novelas: *Piedras preciosas* (Debate, 1989), *No es distinta la noche* (Debate, 1990), *El palacio varado* (1993, Punto de Lectura 2006), *Desde el mirador* (Alfaguara, 1996), *El misterio de todos los días* (Alfaguara, 1999), *Últimas noticias del Paraíso* (Alfaguara, 2000), *Un millón de luces* (Alfaguara, 2004), *Presentimientos* (Alfaguara, 2008), *Lo que esconde tu nombre* (Debate, 2010), *Entra en mi vida* (Destino, 2011) y *El cielo ha vuelto* (Planeta, 2013).

Mi investigación doctoral busca acercarse, profunda y sensiblemente, a la novelística de Clara Sánchez. Significa una continuación de mi tesina de investigación para la obtención del DEA, presentada en noviembre de 2011 en esta misma Universidad, que lleva como título *Una aproximación a la narrativa de Clara Sánchez. Análisis de “Últimas noticias del Paraíso”*, y que recibió la calificación de Sobresaliente (10). En esta Tesis Doctoral, el foco principal es el estudio de sus personajes y del entorno hostil donde se mueven en las novelas de Clara Sánchez. En esta investigación se analizan con exhaustividad cuatro obras: *Últimas noticias del Paraíso* (2000), *Un millón de luces* (2004), *Presentimientos* (2008) y *El cielo ha vuelto* (2013).

Para llevar a cabo mi propósito, he contado con la inestimable ayuda de mi Director de Tesis, el profesor Julio Neira Jiménez, que me ha asistido con paciencia, comprensión y absoluto rigor e inteligencia; y con el bagaje que me ha proporcionado la generosa orientación de la profesora Margarita Almela Boix, pieza fundamental en la confección de mi investigación para la obtención del DEA e inspiradora del tema. Por lo tanto, me he apoyado en el conocimiento de ambos sobre literatura contemporánea, sobre narrativa actual y sobre Clara Sánchez para la planificación y redacción de esta Tesis Doctoral.

Tomar la decisión de escribir una Tesis tiene que ver con el deseo de indagación. El investigador se hace una serie de preguntas y decide estudiar sobre el terreno (una obra, un autor) para ver si consigue responderlas. En mi caso, me atrajo la fuerza de las historias que escribe Clara Sánchez, su valentía y originalidad como escritora al situar a gente sin importancia en atmósferas donde lo fantástico y lo real se mezclan, donde el empeño de un Ulises contemporáneo y un empleo en una tienda de alquiler de vídeos son compatibles. Su narración se forma con la mistura de elementos míticos y escenarios cotidianos poblados por seres vulgares, reconocibles por todos. Una de las virtudes de esta autora es lograrlo con una aparente sencillez. ¿Cómo se produce y por qué esa conexión del lector con unos personajes, no tan buenos como para decir que son ejemplares, que nos cuentan sus inquietudes, sus tragedias mientras se trasladan en taxi, se enamoran, compiten en el trabajo o son vampirizados por su pareja?

Esta Tesis es el resultado de este análisis para descubrir una mecánica narrativa, nada inocente y sí muy crítica, que permite trasladar escenarios y actos cotidianos a un universo de laberintos. Las respuestas han ido surgiendo de parte del propio tiempo que vivimos, porque los ambientes y los personajes de Clara Sánchez respiran, con sus pecados e incertidumbres, en este período en que parece que hay que hallar el orden aceptando que solo puede venir del caos.

Clara Sánchez conecta con el lector y consigue hallazgos literarios indudables porque ha escrito mucho más que historias amenas (que lo son) y casuales, de gente vulgar y corriente. Hay en la motivación y psicología de sus personajes, tan vulnerables y al mismo tiempo tan fuertes, que habitan en un escenario laberíntico y hostil, un aire de época. De nuestra época. Clara Sánchez escribe con el latido de este momento histórico y cultural, y en paralelo realiza una relectura de los grandes temas que siempre han preocupado al ser humano. Por eso su obra, siendo tan contemporánea, es universal y es atemporal.

Como he anticipado, en esta Tesis Doctoral se analizan con mayor profundidad estas obras: *Últimas noticias del Paraíso* (2000), *Un millón de luces* (2004), *Presentimientos* (2008) y *El cielo ha vuelto* (2013). ¿Por qué las he elegido? Toda la obra de Clara Sánchez es importante, y cada novela parece ir ligada, de mil maneras invisibles, a las demás. La novelística de Clara Sánchez presenta una trabazón impecable. Su narrativa se expresa con una coherencia interna en forma y temas que

hace ineludible la mención de todas sus novelas que son, en definitiva, un recorrido, en vasos comunicantes, de las mismas inquietudes técnicas y temáticas.

Si he llevado nuestra observación al microscopio del análisis textual pormenorizado es porque estos títulos tan importantes en su carrera como *Últimas noticias del Paraíso* (2000), *Un millón de luces* (2004), *Presentimientos* (2008) y *El cielo ha vuelto* (2013) me permiten acotar un territorio narrativo bien delimitado. En otras palabras, a partir de estas tres novelas puedo exponer una reflexión que traza las líneas fundamentales de su novelística y al mismo tiempo no renunciar al estudio del detalle. Recupero con el abordaje del conjunto de su obra en novela los rasgos de su estilo en prosa y sus motivaciones para escribir y contar determinadas historias.

En la obra de Clara Sánchez hay casi siempre un personaje protagonista que madura después de vivir una experiencia que lo marca; esa característica es propia de sus novelas a partir del nuevo siglo. En *Últimas noticias del Paraíso* (2000), Fran pasa de niño a adulto, se construye como ciudadano del mundo, utiliza sus talentos para sobrevivir en un escenario afectivo desestructurado y, gracias a su aventura personal, es capaz de lograrlo. En *Un millón de luces* (2004), la narradora pasa por una experiencia que le permite conocer en profundidad las tramas de la batalla empresarial. En *Presentimientos* (2008), Julia despierta dentro de un sueño para obtener las respuestas que necesita y aprender, sumergida en el caos en el que vive, una manera de encontrar la salida. En *El cielo ha vuelto* (2013), Patricia necesita llegar al fondo de la verdad para descubrir unos nuevos ojos con los que construir una vida más auténtica. Los cuatro aprenden de un viaje, y los cuatro son buenos ejemplos para explicar a todos los personajes protagonistas de Clara Sánchez.

En esta Tesis Doctoral se trata de cómo se construye la modernidad de Clara Sánchez a través del “yo” narrativo y del estudio del entorno y los personajes como motores de la acción y marco de su universo de temas. En mi estudio se analizan sus modelos narrativos y qué dice la autora de su labor de escritura. He considerado quiénes son sus autores de cabecera y de qué forma están presentes en su narrativa.

Por todo ello, justificar la necesidad de escribir una Tesis Doctoral sobre Clara Sánchez es tarea sencilla; nuestra autora tiene ya una obra sólida, una voz y un mundo propios. Creo que es un momento magnífico para que los filólogos nos entreguemos a la tarea de reflexionar en profundidad sobre sus escritos. Durante mi investigación para la realización del DEA constaté que había en los medios de comunicación señales del interés que despertaba su narrativa. En el poco tiempo que va

de la elaboración de la Tesina (2011-2012) hasta hoy, Clara Sánchez se ha hecho imprescindible en el panorama de la narrativa actual. Habría que decir, pues, que no sólo es oportuno sino necesario afrontar estudios de profundidad, como es una Tesis Doctoral, de una voz tan firme en la actualidad literaria de España. Clara Sánchez es hoy una autora ampliamente leída, y no solo en nuestro país. Su obra ha encontrado un respaldo sobresaliente entre críticos y lectores fuera de nuestras fronteras. Ya es sabido el éxito de las novelas de Clara Sánchez entre los lectores italianos, y las puertas hacia su obra están abriéndose en Latinoamérica y en el resto de Europa. Cada poco tiempo se publican textos de crítica literaria que reflexionan sobre su obra y sobre su figura como escritora. En los medios de comunicación su presencia es frecuente, tanto por ser colaboradora en publicaciones de prestigio como por ser objeto de entrevistas. En este año se ha estrenado la película *Presentimientos*, basada en su novela del mismo nombre. Con toda seguridad, dado el interés que su obra despierta, los años venideros traerán una mayor presencia de su figura en el campo del estudio literario.

Mis fuentes han sido variadas. Por supuesto, he buscado respuestas en autores reconocidos del campo de la crítica literaria, y como investigadora de esta globalización postmoderna, he recurrido a fuentes menos académicas pero que dan un pulso vibrante de la actualidad literaria; las que están en la Red. Clara Sánchez interviene en foros, *blogs*, aparece con frecuencia en simposios de escritores y en círculos de lectura que luego se convierten en vídeos de *youtube*, en entrevistas en prensa, revistas especializadas, dominicales, secciones culturales de periódicos; etc.

En otras palabras, este trabajo que presento aquí llega como una necesidad del ámbito de los estudios de literatura española contemporánea, y espera ser uno de los muchos que van a ir realizándose sobre Clara Sánchez en estos años.

Espero que mi Tesis Doctoral signifique una contribución valiosa al estudio de una novelística de gran calidad y que ayude a otros estudiosos a penetrar en nuevos abordajes sobre la obra de Clara Sánchez.

2.- Introducción

*Uma parte de mim
é todo mundo;
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*

*Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.*

“Traduzir-se”
Na Vertigem do Dia, de Ferreira Gullar.

1.

Mi Tesis Doctoral reflexiona, en su primera parte, sobre las claves de interpretación de la postmodernidad para después llevar las consecuencias de la episteme postmoderna al arte y a su expresión narrativa. La expresión artística se produce hoy a partir del universo de ideas que preocupan al hombre contemporáneo; arte y literatura dan testimonio de la existencia como algo inestable, en fragmentos. Vivir parece la mayor irrealidad, por eso, tal vez, el artista y escritor actuales tienen la necesidad de bucear en el sentido de la vida humana para extraer alguna respuesta válida a las incertidumbres del presente.

Como ubico a Clara Sánchez dentro del contexto literario español actual y entiendo su obra en la clave de la postmodernidad, para ello necesito explicar qué significa el postmodernismo como cambio y crisis de una mentalidad y surgimiento de nuevas angustias.

Creo que es imprescindible, para entender una obra que se nutre de la tradición y de las aportaciones de la narrativa actual, anotar cómo se ha modificado el papel del autor, del lector y del texto y cómo estas nociones afectan hoy a los procedimientos de interpretación de la obra literaria. Sin duda, el interés por penetrar en el alma contemporánea desde una radical intimidad explica por qué la escritura gira hoy alrededor de lo que se ha llamado la narrativa del “Yo”. Es dentro de ese marco fecundo de intersecciones literarias de fuentes variadas en el que Clara Sánchez se ha convertido en la brillante escritora que hoy celebramos.

¹ El poema continua: *Uma parte de mim/ pesa, pondera;/outra parte delira/ Uma parte de mim/ almoça e janta;/ outra parte se espanta. / Uma parte de mim/ é permanente;/outra parte/ se sabe de repente. / Uma parte de mim/ é só vertigem;/ outra parte, / linguagem. / Traduzir-se uma parte/ na outra parte/ — que é uma questão/ de vida ou morte —/ será arte?*

A continuación, la investigación describe, en una panorámica, la narrativa española de las últimas décadas. A partir de los años setenta se han sucedido talentosos novelistas que expresan con su obra tendencias técnicas y estéticas diferentes y visiones heteróclitas de la realidad contemporánea.

En la segunda parte de esta Tesis Doctoral, este trabajo continuará su itinerario parándose muy brevemente en la información biográfica sobre la autora. A partir de este punto, la investigación se decantará por la reflexión sobre los diferentes aspectos formales y temáticos que caracterizan la novelística de Clara Sánchez; sin duda la influencia del lenguaje cinematográfico está presente en toda su obra. Aprovechando declaraciones de la autora, se sabrá de su búsqueda del tono adecuado de las novelas a partir de la localización espacial y moral de sus personajes.

La formación filológica de la autora tiene un peso específico. La pródiga intertextualidad de Clara Sánchez tiende a establecer puentes con la literatura española, con la literatura fantástica latinoamericana y con la narrativa de la vanguardia, con conexiones con el lenguaje del cine y con referencias a manifestaciones de la cultura de masas.

Para explicar el universo de temas y el punto de vista sobre los conflictos que se presentan en esta novelística creo que es imprescindible situar a la autora en el marco histórico de los últimos cuarenta años de nuestra historia. Por esta razón la investigación repasará los cambios políticos, económicos y sociales que se han producido en la sociedad española, que ha pasado de verse sometida a los limitados horizontes de una dictadura a un sistema democrático que favorece el desenvolvimiento de la creatividad, reprimida por tanto tiempo. Las transformaciones que se han dado en todos los órdenes de nuestra convivencia en un tiempo tan breve han generado beneficios indudables y disonancias sociales y culturales que se expresan desde la ficción en la obra de Clara Sánchez.

Mi objetivo, a partir de ese momento, es la reflexión del conjunto de la obra de Clara Sánchez, por eso pasaré a analizar la obra completa en novela.

En la tercera parte de esta Tesis Doctoral voy a realizar un recorrido por su primeras cinco novelas, *Piedras preciosas* (1989), *No es distinta la noche* (1990), *El Palacio Varado* (1993), *Desde el mirador* (1996) y *El misterio de todos los días* (1999). Estos títulos nos darán ya las bases del universo de personajes y escenarios presentes en su escritura: ciudades inhóspitas, relaciones humanas complejas y despiadadas, personajes *esquizofrénicos* que se enfrentan a experiencias amorosas, familiares y

profesionales frustrantes y donde la incomunicación y el juego de apariencias son su denominador común. Su obra es una exploración de una realidad donde domina el disfraz y el disimulo y en la que va tomando protagonismo la visión del mundo a través de una identidad que se expresa en primera persona verbal. El conflicto entre lo real y lo falso se refleja en la literatura de Clara Sánchez al convertirse esta en herramienta que se sumerge en las paradojas y contradicciones del ser humano para extraer, de la peripecia, una explicación plausible de lo que puede ser el significado real de las cosas.

Ya situados en su obra, en la cuarta parte de esta investigación abordaré el proceso de madurez de la escritura de Clara Sánchez sobre la base del análisis exhaustivo de *Últimas noticias del Paraíso* (2000), *Un millón de luces* (2004), *Presentimientos* (2008) y *El cielo ha vuelto* (2013). En esta nueva fase de su narrativa, encuentro que la idea de viaje mítico y la presencia de elementos de la mitología aportan a la construcción narrativa la oportunidad de integrar tiempos y espacios diferentes en una arquitectura narrativa cada vez más exigente y lograda. Las novelas de Clara Sánchez cuentan una etapa emocionante del periplo vital, el de la crisis que obliga a revisar el curso de la existencia. Para poder explicar el proceso, la autora recurre a la metáfora del viaje como experiencia de autoconocimiento. Trasladarse está en el eje de la novelística de Clara Sánchez. Parece que estuviéramos, como lectores, en un andén ferroviario, y allí, sus personajes corren por alcanzar trenes más o menos imaginarios, deambulan y se pierden por túneles y pasadizos, armados de brújulas no convencionales, con el fin de que una puerta les conduzca a la transformación que necesitan.

En la mentalidad de sus personajes se combina siempre esa superficialidad del ser humano postmoderno, cuya composición del mundo se establece a partir de los mensajes que le llegan por los medios de comunicación de masas, junto a su necesidad de profundizar en los misterios de la existencia.

En la quinta parte, analizaré dos obras que por arrancar de acontecimientos históricos me parece que tienen mucho en común desde el punto de vista formal y también en relación a la reivindicación de la memoria personal desde una clave social, *Lo que esconde tu nombre* (2010) y *Entra en mi vida* (2012). Estas novelas se encuentran en la misma esfera ideológica que las novelas del capítulo anterior; los personajes aprenden a mirar y aprenden a ser valientes.

En mi estudio se observa que la narrativa de Clara Sánchez muestra progresivamente, y en especial a partir de *Últimas noticias del paraíso*, una presencia

mayor de lo colectivo, y una dimensión social que apela, con una paradójica esperanza, al crecimiento personal a partir de experiencias vitales significativas. Aprender a ver, aprender a mirar y asumir la observación para defenderse de los ataques del mundo exterior son tareas fundamentales en sus personajes protagonistas. No siempre lo consiguen, pero importa intentarlo. En su trayectoria hacia el redescubrimiento de su identidad, el ser humano, parece decirnos Clara Sánchez, puede extender la mano para encontrar algunas manos amigas. El mundo de Clara Sánchez se perfila aún más como un complejo laberinto que es preciso recorrer para desvelar lo que pertenece oculto. El tránsito necesario por el laberinto existencial descubre las mentiras en las que el ser humano contemporáneo se halla envuelto; discutir las verdades de los grandes relatos produce el encontronazo con el dolor pero al mismo tiempo la oportunidad de verse libre de las cadenas impuestas.

En la forma de tejer relatos, Clara Sánchez cose un material que entrelaza lo antiguo y lo actual. Los personajes de Clara Sánchez se mueven en una nueva mitología de emociones y creencias. Los valores morales o religiosos sirven “a la carta” para socorrer las necesidades inmediatas, lo que produce un bucle de tiempo y espacio en sus novelas realmente paradójico. La modernidad de sus personajes estriba, entre otras cosas, en absorber cualquier tipo de creencia, superstición o mito, trayendo al presente el pasado y superponiéndolo.

La espiritualidad es un talismán, una sentencia mágica que viene de un lugar remoto, y un recurso a la medida de la demanda. Las catedrales de antaño son hoy, en las novelas de Clara Sánchez, centros comerciales y supermercados: la concepción de lo trascendente se entiende desde la banalidad de lo inmediato y en un culto al hedonismo. El amor no siempre vence, pero es el motor que da sentido a la existencia.

Clara Sánchez es, en mi opinión, una autora perfectamente identificada con las preocupaciones sociales, emocionales y estéticas actuales. Sus novelas son reflejo de esta atmósfera posmodernista que interpela al lector sobre la crisis actual de valores. Como obra de este tiempo histórico, las referencias se aceptan sin jerarquías y crean un puzle heteróclito con ingredientes de la *alta cultura* y de una amalgama de manifestaciones propias de la cultura de masas. Desde el punto de vista de la construcción ideológica de la novela, en su obra se presentan también los rasgos típicos de la postmodernidad: el retrato de una sociedad banal y turbia y la presencia de personajes vistos como náufragos de sus propios deseos en urbes laberínticas. Los

personajes de Clara Sánchez deambulan entre el sueño, la pesadilla y la realidad aparente para descubrir la verdad, o mejor, *su verdad*, la que late escondida.

Por supuesto que Clara Sánchez reutiliza estos ingredientes heterogéneos y los integra en un *híbrido* narrativo. Así, en cuanto a géneros, Clara Sánchez escribe con la mentalidad de que todo aquello que sirve para contar su historia entra sin necesidad de someterse a las fronteras de la tradición narrativa. En una misma novela hay ingredientes propios del género policíaco, de la novela sentimental, de la prosa poética, de la novela histórica, del ensayo, de la literatura de memorias o falsa autobiografía.

En conclusión, en el presente estudio se presenta una narrativa que expone una realidad que se oculta por intereses y vanas apariencias. Nosotros, como lectores, penetramos en ella y sorteamos, junto a la autora, las dudas de sus personajes para obtener, al final, un retrato más consciente de nuestras necesidades y de nuestras pequeñas y grandes heroicidades cotidianas. Sus personajes, insatisfechos, desorientados, contradictorios, frustrados y conflictivos, no son héroes en un sentido clásico, pero a su manera, con misiones marcadas por un destino trazado por los dioses (dioses, tal vez, de *segunda clase*), se proponen sobrevivir o “triunfar” económica y socialmente, o alcanzar algo tan vago como la “felicidad”. Clara Sánchez, desde una dimensión moral *no moralista* parece decirnos que convivir sin certezas morales o espirituales y sobrevivir en este mundo ya es una empresa de héroes y heroínas.

Clara Sánchez, según el análisis que desarrollaré en mi trabajo doctoral, no es una escritora realista ni costumbrista; ella penetra en la realidad desde lo emocional y considera que la ficción proporciona las claves de comprensión de la realidad. Clara Sánchez, además, propone a través de sus tramas preguntas con algunas respuestas posibles, y coloca al lector como centro del proceso, dándole la potestad de resolver, con sus decisiones de lectura activa, la interpretación sobre la novela.

Clara Sánchez escribe una obra que penetra en los conflictos de la mujer contemporánea y descubre las trampas emocionales que interfieren en la felicidad de los seres, y en especial, descubre cuánto aún hombres y mujeres necesitamos cuestionarnos nuestros comportamientos para descubrir las motivaciones ocultas que rigen nuestros destinos. Su percepción sobre las cuestiones en debate sobre el papel de la mujer y sus desencuentros con el orden establecido es radical y valiente, y sus personajes femeninos son ricos y complejos. La autora no defiende ideales políticos concretos, pero tampoco se sitúa en una torre de cristal; su obra intenta explicar el mundo complejo que nos ha tocado vivir y una lectura profunda de su narrativa lleva al lector a reflexionar sobre su

sistema de valores y sobre las prioridades que mueven la sociedad: egoísmo, ambición y competitividad malsana.

Mi Tesis Doctoral quiere mostrar cómo la mirada de Clara Sánchez va de dentro a fuera y no es limitada: la reconstrucción de una memoria muy personal, por serlo, está necesariamente fragmentada, solo recoge algunos signos de la realidad. Lo interesante es que el rescate de los fragmentos para reconstruir la trama y la vivencia del personaje puede llevar, al cabo, a una visión más completa de la realidad.

Su literatura es, pues, muy actual y también muy universal (su ciudad literaria es cualquier ciudad, sus apartamentos y oficinas están en cualquier lugar del mundo); su escritura plasma la esencia de la vida sin fronteras. Clara Sánchez escribe sobre emociones y sobre los sentimientos que han estado ahí desde siempre (soledad, incomunicación, sensación de absurdo vital). Sus personajes, seres anónimos con los que nos tropezamos diariamente, siendo muy actuales, muy postmodernos, pertenecen a cualquier época. Por eso sus temas son fácilmente entendibles en tiempos y espacios diferentes y traspasan lo estrictamente actual para hablar desde la intemporalidad, como lo hace siempre la buena literatura.

I PARTE

MARCO TEÓRICO

1. La postmodernidad: claves de comprensión de una época

Este actual período de la historia, reconocido como postmodernidad, posee un universo de creencias de contornos cambiantes y difusos; por eso resulta imposible hallar una única definición que consiga explicarlo por completo.

¿Qué se quiere denominar con *postmodernismo*? ¿Qué es *postmodernidad*? El DRAE, en su edición digital de 2004, define *postmodernismo* como “movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos.” Si *moderno* es para el mismo diccionario “cualidad de lo moderno”, al definir *postmodernidad* añade que es un “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social.”

A partir de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, el mundo occidental se encuentra con un escenario inesperado. El ciudadano tiene hoy la sensación de formar parte de un orden social y económico en el que se han roto los pactos que garantizaban la paz y la estabilidad. El presente se ha transformado en una realidad indefinible, con más sombras que luces, cuya imprecisión deja sin respuestas las dudas que formula el futuro, si es que el futuro puede siquiera imaginarse. Sabemos que vivimos tiempos de individualismo y que el consumo generalizado ejerce un poder omnímodo sobre el ser humano; la supuesta libertad de elección se ha subordinado a la presión del mercado. La historia, entendida como una sucesión lineal de acontecimientos previsibles -en una visión optimista sobre el progreso-, no resulta hoy creíble.

Lorenzo Mijares, en su estudio de referencia *La novela español postmoderna* (2007) añade que el postmodernismo, con su preocupación ontológica sobre la realidad, se identifica con las cuestiones vitales de la existencia y el ser, temas que se plantean insistentemente en las expresiones artísticas y culturales contemporáneas (LOZANO MIJARES, 2007).

Frente al optimismo de la modernidad, en la multifacética postmodernidad se advierte un desgaste de las ideas que pusieron en marcha los movimientos sociales, económicos y estéticos que nos han llevado a donde estamos ahora.

Hay pocas imágenes más inquietantes entre los filósofos, historiadores y artistas que el *Angelus Novus*, cuadro pintado en 1920 por Paul Klee. Walter Benjamin, propietario de la pintura, introduce en su obra *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), en forma de símbolo, la figura del “ángel nuevo.” En el cuadro de Klee, la mirada furiosa del ángel, sus alas abiertas, sus garras afiladas, y sin embargo su gesto aprisionado, configuran para Benjamin una poderosa imagen de la historia. Por los ojos del ángel se adivinan las masacres y catástrofes provocadas por el propio hombre a lo largo del tiempo. El ángel, impotente, atado, no consigue volar para redimir a los muertos y limpiar las ruinas sobre las que yacen incontables cadáveres. El viento de la historia, misterioso, arrastra al ángel en dirección al futuro; futuro que no se adivina a causa de la poderosa barbarie que invade el espíritu de conquista y destrucción de un presente que produce espanto.

Y es que Benjamin, poco antes de ser atrapado por el ejército nazi, en un momento histórico en que los principios que sustentaban los sistemas democráticos habían sucumbido a la barbarie de la guerra y la violencia extrema, describe muy bien, a través de estas imágenes poéticas, la desolación en la que quedaría sumido el ser humano contemporáneo. La cita se recoge en el libro de Benjamin editado en 1971 *Ángelus Novus*:

Hay un cuadro de Klee que se titula Ángelus Novus. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros parece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (BENJAMÍN, 1971: 82).

Como ejemplo de la posición de muchos teóricos sobre qué significan postmodernismo y postmodernidad, apunto lo que puede leerse al respecto en el libro *Metaficción española en la postmodernidad* (2003) de Sobejano-Morán:

Postmodernismo y postmodernidad son dos términos que la crítica hispánica suele utilizar indistintamente; sin embargo, el origen de los mismos arranca de movimientos diferentes. Mientras que el término postmodernismo surge para designar una revisión del modernismo latinoamericano, al segundo se le concede mayor alcance universal. Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana contemporánea (1882-1932)*, publicada en Madrid en 1934, fue el primer crítico en hablar de postmodernismo como una reacción contra el modernismo, un movimiento fundamentalmente poético y de filiación latinoamericana. [...] En la década de 1950, Charles Olson, Irwin Howe y Harry Levin ya hablan de la postmodernidad como un movimiento que se desgaja de la modernidad. [...]. ..., Ihab Hassan destaca, entre otras características de la postmodernidad, su carácter popular y deconstructivo, el silencio, y la cultura de masas. [...] En la década de 1970 ya se generaliza su uso como un fenómeno socio-cultural que se manifiesta en distintas disciplinas académicas y áreas culturales como la literatura, el cine, la arquitectura, la filosofía la música, la fotografía; etc. (SOBEJANO-MORÁN, 2003: 1).

Lo postmoderno es fuente de discusiones. Por un lado, no hay consenso sobre sus límites precisos, ni puede definirse de forma única al ser resultado de múltiples concepciones, pensamientos y percepciones de la realidad vista esta desde perspectivas diversas.

La postmodernidad no es un fenómeno monolítico fácilmente reducible a una tipología de características nítidamente demarcadas, y la etiqueta que se le ha colgado abarca una amplia gama de proyectos. Se ha tratado, y se sigue tratando, de definir la postmodernidad como un intento de separar la cultura elitista de la de masas, o como una fusión ecléctica de estilos y códigos marcados por el juego de la ironía. [...] La polémica que ha despertado la postmodernidad se debe en gran medida al carácter contradictorio de este movimiento, a su duplicidad, ironía, a la deconstrucción o a la pluralidad de unos discursos irreconciliables que rechazan todo reclamo trascendental. [...]. Las distintas definiciones sobre lo que constituye el fenómeno de la postmodernidad no pueden ser tan totalizadoras que abarquen toda la pluralidad de discursos de la sociedad, y de hacerlo, como indica Brenda K. Marshall, se enfrentan con el carácter deconstructivo de una lengua que niega toda búsqueda de un origen o logos ((SOBEJANO-MORÁN, 2003: 1-2).

En España, pues, el término *posmodernismo* apareció en la crítica literaria de la mano de Federico de Onís en el temprano 1934, y literalmente venía a decir que era lo que venía después del modernismo, cuyo fin se había fijado tras la muerte de Rubén Darío, en el año 1916. Sin embargo, *postmodernidad* es término generalizado a partir de los años 80, y muchos autores prefieren limitarla a un período de tiempo que se inicia con el movimiento de rebeldía de mayo del 68 francés.

Holloway, en *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, establece dos vertientes de interpretación del postmodernismo. Una

vertiente entiende el postmodernismo como expresión abarcadora de todo el espectro que cubre una comprensión del mundo; la otra se refiere al postmodernismo de forma más restringida, limitándolo al espectro de lo literario y a las producciones culturales. En el primer grupo se sitúan Jean François Lyotard, Fredrick Jameson e Ihab Hassan. En el segundo, escritores y críticos de la talla de John Barth, Umberto Eco, Charles Jenks, Linda Hutcheon y Brian McHale, entre otros (HOLLOWAY, 1999: 40-41).

La producción artística, a partir de finales del siglo XIX, se caracteriza por una sucesión de teorías que plantean, de forma abiertamente beligerante, su aversión por la corriente estética inmediatamente anterior. De acuerdo con esto, el siglo XX se extendió por décadas con una sucesión de movimientos de rechazo a la generación precedente y se sustentó en una búsqueda sucesiva de salidas de vanguardia a los retos que en cada nueva hora se planteaban. Por eso las continuas declaraciones de guerra fueron generando manifiestos *de combate* que traían a continuación el arranque de una nueva corriente artística. Cada tentativa de vanguardia era, por esa razón, internamente, un *anti* y un *a favor* de algo, simultáneamente; su razón de existir consistía en innovar porque ser *moderno* representaba la máxima aspiración. Así lo explica muy gráficamente Ildaraz en su trabajo *El lenguaje postmoderno*, de 1995:

Moderno es ¿el "cubismo" o el "surrealismo"?, moderno es ¿el "neoplasticismo" o el "futurismo"?, moderno es ¿el "neoplasticismo" o el "fauvismo"?, moderno es ¿el "constructivismo" o el "expresionismo"?, moderno es ¿la "gestalt" o el "action painting"?, moderno es ¿el "op-art" o el "pop-art"?, moderno es ¿el "neo-figurativismo" o el "expresionismo abstracto"?... o ¿todos a la vez? De ser positiva la respuesta valdría la pena formular la pregunta: ¿Lo postmoderno implica un rechazo a todas las manifestaciones anteriores? o ¿sólo a algunas? (...) ¿cuáles? Para el caso específico de la arquitectura, también los «ismos» son muchos ¿La lucha es contra todos los de una etapa histórica? o sólo el objetivo se centra en ciertos personajes y/o teorías, para otra vez esgrimir la pregunta de ¿cuáles? Como vemos, hasta que no sepamos qué es lo que pretendemos superar, no podremos saber con certeza detrás de cuál "pos" estamos (ILDARAZ, 1995: 125).

Kundera desmitifica el término, al que califica de “no real” en *El arte de la novela* (2000):

El deseo de ser moderno es un arquetipo, es decir un imperativo irracional, profundamente anclado en nosotros, una forma insistente cuyo contenido es cambiante e indeterminado: es moderno quien se declara moderno y es aceptado como tal (KUNDERA, 2000: 108).

El postmodernismo da un paso más al denunciar el colapso de las vanguardias y optar por los valores relativos. Así lo explica Eagleton en *Las ilusiones del postmodernismo* (1997):

El postmodernismo es radical en tanto desafía a un sistema que todavía necesita de valores absolutos, de fundamentos metafísicos y de sujetos autoidénticos; contra eso lanza la multiplicidad, la no identidad, la transgresión, el antifundamentalismo, el relativismo cultural. El resultado, en su mejor parte, es una subversión llena de recursos contra el sistema dominante de valores, al menos en el nivel de la teoría (EAGLETON, 1997: 195).

El postmodernismo replantea el abordaje de lo *moderno* y lo cuestiona a partir de un momento, cuando el propio concepto abandona su *aura*. Umberto Eco (1972) en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, reflexiona sobre la idea de postmodernismo como expresión de una crisis de lo artístico como “creación absoluta” que no exige tanto la destrucción de lo viejo, en un momento dado, como su revisión y reinención ; eso sí, con una buena carga de ironía. Por el camino de la parodia o la burla, la ironía o la intencionalidad crítica es posible un manejo diferente de la tradición en el nuevo *desorden* del mundo:

Sin embargo, creo que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho un *Kunstsollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si postmodernismo no será el nombre moderno de manierismo, categoría metahistórica). Creo que en todas las épocas se llega a momentos de crisis como los que describe Nietzsche en "la segunda consideración intempestiva", cuando habla de los inconvenientes de los estudios históricos. El pasado nos condiciona, nos agobia, nos chantajea. La vanguardia histórica (pero aquí también hablaría de categoría metahistórica) intenta ajustarlas cuentas con el pasado. La divisa futurista "abajo el claro de luna" es un programa típico de cada vanguardia, basta reemplazar el claro de luna con lo que corresponda. La vanguardia destruye el pasado, lo desfigura: *Les demoiselles d'Avignon* constituyen un gesto típico de vanguardia; después la vanguardia va más allá; una vez que ha desunido la figura, la anula, llega a lo abstracto, a lo informal, a la tela blanca, a la tela desgarrada, a la tela quemada; en arquitectura será del *curtainwall*, el edificio como estela, paralelepípedo puro; en literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs, hasta el silencio o la página en blanco; en música, el paso del atonalismo al ruido, al silencio absoluto (en éste sentido, el primer Cage es moderno).

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad." (ECO, 1985: 28-29).

¿Pero dónde ponemos el límite de algo tan difuso e incierto? ¿Cómo se consensua una demarcación temporal entre dos mentalidades que se superponen, se enfrentan y se solapan? El fin de las vanguardias y el comienzo del postmodernismo, con su carga de pesimismo y cinismo, ironía y contemplación, banalidad y humor, revisión del pasado, no se produjo de un día para otro. Eco incluso ironiza con la idea de que el postmodernismo podría ser un *manierismo* del modernismo, una expresión de fin de etapa.

Unos autores prefieren unas demarcaciones lejanas, otros autores se decantan por demarcaciones próximas, algunos hablan de episteme haciendo énfasis en las relaciones, recurrencias y discontinuidades que se han unido en esta época; otros optan por hablar de un *zeitgeist*, una especie de clima cultural del período contemporáneo. Además, si no hay acuerdo en su definición, menos lo hay en datación, ni en sus vertientes ni en su significación.

Tal vez sea posible definir el postmodernismo como la expresión de las sociedades postindustriales; más difícil resulta dilucidar qué significa, en términos de valoración, este movimiento. Lozano Mijares apunta dos posturas opuestas:

Lyotard como defensor de una postmodernidad entendida como algo que precede y prepara a la modernidad, y que ahora, con las nuevas condiciones que ofrece la sociedad postindustrial, puede realizarse, y Manfredo Tefuri, con su postura desoladora e implacable al considerar que la postmodernidad no es más que una degeneración de lo peor de la modernidad (LOZANO MIJARES, 2007: 108).

La polémica se arrastra sin que haya visos hoy de llegar a un acuerdo. Sobre la datación, Rodríguez García en su artículo “El principio teórico de la razón postmoderna” (2006) apunta que:

Suele entenderse que la referencia filosófica de la postmodernidad se inicia con los acontecimientos de mayo del 68. La literatura sesentayochista ha insistido en tal hecho. Es radicalmente falso. Lo que hemos venido a entender como referente 68 –similar al referente 48 o al referente 71, evocaciones de las revoluciones democráticas europeas o de la Comuna parisina- no existe en realidad, ya que lo que entonces se manifestó fue el resultado de una larga gestación. Me he referido al asunto en un capítulo de *La palabra y la espada*, subrayando la previa y costosa preparación de lo que entonces terminó por fraguar. Aunque sea preciso dejar constancia de que, en efecto, es durante el año 68 cuando aparecen dos de las aportaciones más fundamentales que aportan un fundamento filosófico a la Diferencia, es decir, y transversalmente, a los efectos desregulativos que limitarán el plano topológico postmoderno. Resulta inevitable y revelador, en efecto, subrayar que las estrategias textuales de Derrida o Deleuze a las que nos vamos a

referir habían comenzado a desplegarse con anterioridad y que, desde luego, Lyotard anunciaba su desplazamiento desde los tempranos textos en los que se proponía el proyecto de un renovador freudomarxismo. Sólo teniendo en cuenta esta somera certificación puede entenderse la primera maduración de la postmodernidad que viene a reivindicar una consciente y menospreciada tradición (RODRÍGUEZ GARCÍA, 2006: 129).

Lozano Mijares en *La novela español postmoderna* (2007) sitúa el postmodernismo como expresión resultante de los acontecimientos de mayo del 68, avisando que todo lo concerniente a él, como metáfora de laberinto, dificulta extraordinariamente su sistematización:

(...) asumiré este riesgo desde el momento en que no me es posible comprender ni investigar de otra manera, pero proponiendo un acercamiento que se base en calas multilineales, progresivas, mediante aproximaciones que a menudo tendrán que ser revisadas, corregidas o ampliadas. Al fin y al cabo, teorizar sobre lo postmoderno, organizarlo, no es más que otra metanarración, justificada solamente si es útil e interesante. (LOZANO MIJARES, 2007: 10).

Eco ironiza en su *Apostilla a "El nombre de la rosa"* con que los críticos ven postmodernismo en toda manifestación cultural y lo encuentran cada vez más atrás:

Desgraciadamente, postmoderno es un término que sirve en el lenguaje postmoderno para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos de siglo, y aún más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo postmoderno no tardará en llegar hasta Homero. (ECO, 1985: 28).

No en vano, el cuestionamiento de la idea de linealidad de la historia ha llevado a Eco a reírse sobre los límites temporales del postmodernismo. Hay estudiosos, comenta el italiano, que definen como autores postmodernos a pensadores del siglo XIX, sobre todo se menciona como postmoderno a Nietzsche, e incluso hay investigadores, continúa Eco, que se van más lejos, a la antigüedad clásica, y recurren a Protágoras, Górgias, Isócrates y otros sofistas.

Tomaré en cuenta lo que *postmodernismo* y *modernidad* expresan en inglés, y me aproximaré así a los que piensan que estos términos son una respuesta a un cambio histórico, social y cultural que se inicia con la revolución del mayo francés y que en España hecha a rodar una década después.

Fueron algunos sectores intelectuales, sobre todo en el campo del arte y de la arquitectura en particular, los que empiezan a reclamar un nuevo espacio para un modo de expresión que ya no se describía según las formas modernistas, que consideraban ya caducas. Como explica Spitzmesser en la *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desencanto* (1999), la controversia tomó un cariz filosófico a partir de los trabajos de Derrida y Rorty “pero el espaldarazo oficial de la postmodernidad ocurriría en el ámbito de las teorías sociales, desde las cuales los franceses Lyotard y Baudrillard proclamarían que la sociedad había alcanzado finalmente la condición postmoderna” (SPITZMESSER, 1999: 5).

Por supuesto, un autor necesario para entender el postmodernismo es Jean-François Lyotard. En *La condición postmoderna* (2006) observa que la postmodernidad es el resultado de una crisis profunda de los relatos unificadores o “metarrelatos” en los que se ha basado la modernidad (ideas que parten de la Ilustración y que recorren las tendencias políticas y filosóficas de los últimos dos siglos). Al perder vigencia la idea de progreso y al no sostenerse ya el discurso oficial de la idea ilustrada de la emancipación, se abre paso un discurso diferente, basado en discursos hinchados de relatividad, en verdades relativas. Los macrorrelatos, también denominadas fábulas maestras, ofrecen una imagen única, legitimadora de lo que es el saber y de lo que conviene saber; es segura en relación a la experiencia histórica del conocimiento pues admite que es posible conocerlo todo a través de la ciencia y tiene una idea positiva de la historia, que en su linealidad, conduce siempre hacia el progreso (visto como mejoría). Lyotard reflexiona lo siguiente en *La posmodernidad (explicada para niños* (1987):

A cada uno de estos acontecimientos, el investigador relaciona otros tantos signos de un desfallecimiento, una extinción de la modernidad. Los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados de creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos (LYOTARD, 1987: 40).

El mundo actual no puede aceptar más la noción de verdad transcendental y universal, que representa la modernidad.

Lyotard propone un discurso de múltiples horizontes y el juego con la lengua. Para él, la única posibilidad existente para llegar a un futuro humano y creíble yace en aquellas ciencias que ya no buscan la legitimación a través del consenso, sino que reconocen como primario el disenso con todo lo que genera el progreso científico. (SOBEJANO-MORÁN, 2003: 3).

La tesis de Lyotard, que sostiene que la modernidad es teleológica (el final es de redención, bien sea cristiano, marxista, ilustrado, de idea del progreso de la ciencia), mientras que la postmodernidad ha dejado de creer en estos metarrelatos. Los finales en la narrativa postmoderna son irónicos, abiertos, sometidos a la interpretación del lector. O en otras palabras, en el postmodernismo no hay finales absolutos (no hay una sola forma de interpretarlos) ni tampoco reflejan, en lo ideológico, la victoria de un discurso sinónimo de verdad única, sino que ofrecen soluciones en camino, puntos de llegada relativos. Lyotard escribe en *La posmodernidad (explicada para niños)* (1987):

La modernidad, al menos desde hace dos siglos, nos ha enseñado a desear la extensión de las libertades políticas, de las ciencias, de las artes y de las técnicas. Nos ha enseñado a legitimar este deseo porque este progreso —decía— habría de emancipar a la humanidad del despotismo, la ignorancia, la barbarie y la miseria. La república es la humanidad ciudadana. Este progreso se encara actualmente bajo el más vergonzoso de los nombres: desarrollo. Pero ha llegado a ser imposible legitimar el desarrollo por la promesa de una emancipación de toda la humanidad. Esta promesa no se ha cumplido. El perjurio no se ha debido al olvido de la promesa, el propio desarrollo impide cumplirla. El neoanalfabetismo, el empobrecimiento de los pueblos del sur y del Tercer mundo, el desempleo, el despotismo de la opinión y, por consiguiente, el despotismo de los perjuicios amplificadas por los media, la ley de que es bueno lo que es “performante”, todo eso no es la consecuencia de la falta de desarrollo sino todo lo contrario. Por eso, ninguno se atreve a llamarlo progreso. La promesa de emancipación era recordada, defendida, expuesta por los grandes intelectuales, categoría surgida de las Luces, guardiana de los ideales y de la república. Quienes en nuestros días quisieron perpetuar esta tarea con sólo encarar una resistencia mínima a todos los totalitarismos y que, imprudentemente, han designado la causa justa en el conflicto de las ideas entre ellas o de los poderes entre ellos, los Chomsky, los Negri, los Sartre, los Foucault, se equivocaron dramáticamente. Los signos del ideal se han embrollado. Una guerra de liberación no anuncia que la humanidad continúa emancipándose. La apertura de un nuevo mercado no anuncia que la humanidad continúe enriqueciéndose. La escuela no forma nuevos ciudadanos; cuando mucho, forma profesionales. ¿Con qué legitimación contamos para continuar el desarrollo?

Adorno comprende mejor que la mayoría de sus sucesores la pesadumbre a la que me refiero. La asocia a la caída de la metafísica y, sin duda, a la declinación de una idea de la política. Se vuelve hacia el arte no para calmar este pesar, indudablemente irremisible, sino para servirle de testigo y, diría yo, para salvar el honor. Tal como hace la novela de Orwell.

No digo que la línea de resistencia trazada por la obra de Orwell no plantee interrogantes. Más bien digo lo contrario. El recurso a los ideales modernos apelaba a la universalidad de la razón. Las ideas se argumentan y los argumentos convencen. Sin embargo, la razón es compartida en principio universalmente. Justamente esto no ocurre en el caso del cuerpo, sobre todo del cuerpo inconsciente, si se me permite decirlo, que encierra a cada uno de nosotros en un secreto intrasmisible. (LYOTARD, 1987: 110-111).

Para el rumano Matei Calinescu, la postmodernidad es el final de una evolución que corre paralela a las ciencias.

¿Sería pues posible hablar de postmodernismo como una nueva “cara” en un complejo más amplio de diversas caras distintas con una fuente semejanza familiar, siendo modernidad, en estas circunstancias, meramente el nombre de esta semejanza? (CALINESCU, 1987: 270)

Se pregunta el crítico rumano:

¿Podemos comprender el postmodernismo en la literatura sin lineamientos de una sociedad postmoderna, una postmodernidad toynbeana, o un futuro *episteme* foucaultiano, de la cual la tendencia literaria [...] no es sino una tensión única y elitista? (CALINESCU, 1987: 272).

En su opinión, postmodernidad es un capítulo de la crisis de la modernidad.

El postmodernismo, tal como lo veo yo, no es un nombre nuevo para una “nueva realidad” o “estructura mental”, o “descripción del mundo”, sino una perspectiva desde la cual uno puede preguntarse ciertas cuestiones acerca de la modernidad y de sus diversas encarnaciones (CALINESCU, 1987: 271)

Para Ihab Hassan, en *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, el postmodernismo, más que un movimiento literario, es un fenómeno social, quizá incluso una mutación en el humanismo occidental (HASSAN, 1982: 266).

Mientras que el modernismo ha sido elitista, Ihab Hassan (1982) habla de la liberación de la tradición (que incluye la autocrítica modernista). El postmodernismo, que es profundamente antielitista y antiautoritario, defiende el arte comunal, opcional, gratuito y anárquico. En él aparece el humor negro, la comedia del absurdo y la parodia demente.

Hassan presenta una lista con once temas característicos de la postmodernidad: indeterminación, fragmentación, descanonización, falta de identidad, lo irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, actuación, construcción e inmanencia (SOBEJANO-MORÁN, 2003).

Hassan establece, pues, la idea de que postmodernismo es una muestra del deseo de superar el modernismo; y que como todo “post”, indica algo decadente, tardío:

Hassan propone definir el postmodernismo como *edad de la Indeterminencia* (burlesco neologismo compuesto por indeterminación e inmanencia). El crítico llega a la conclusión, por tanto, de que el término postmodernismo es semánticamente inestable; no existe, además, un consenso claro sobre la definición. Sin embargo, Hassan establece una larga lista de diferencias y oposiciones binarias entre modernismo y postmodernismo, incluyendo algunas francamente humorísticas como la mención expresa de la oposición cortazariana entre metafísica (modernista) y *patafísica* (postmodernista) (SPITZMESSER, 1999:5).

Lyotard y Hassan coinciden en encontrar las claves de la modernidad en “la incredulidad de las fábulas maestras, la heterogeneidad, la alienación, la deshumanización y sobre todo la presencia de lo sublime” (HOLLOWAY, 1999): 44).

El fenómeno de la continua revisión del pasado, junto con la presencia del *pastiche* y la *esquizofrenia* como marcas de nuestra cultura, han sido analizadas por Fredric Jameson en el capítulo “La muerte del sujeto”, dentro de su estudio *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*:

Lo que tenemos que retener de todo esto es, antes bien, un dilema estético: porque si la experiencia y la ideología del yo único, una experiencia e ideología que informaron la práctica estilística del modernismo clásico, están terminadas y acabadas, entonces ya no resulta claro qué se supone que están haciendo los artistas y los escritores del período actual. Lo evidente es simplemente que los modelos más antiguos -Picasso, Proust, T. S. Eliot- ya no funcionan (o son decididamente nocivos), dado que ya no hay nadie que tenga esa clase de mundo y de estilo privados únicos y pueda expresarlos. Y acaso ésta no sea meramente una cuestión "psicológica": también tenemos que tomar en cuenta el enorme peso de setenta u ochenta años del propio modernismo clásico. Es en este sentido, igualmente, que los escritores y artistas de la hora actual no pueden ya inventar nuevos estilos y mundos: ya se han inventado; sólo son posibles una cantidad limitada de combinaciones; las singulares ya han sido pensadas. De modo que la importancia de toda la tradición estética modernista -hoy muerta- también "pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos", como dijo Marx en otro contexto.

De allí, una vez más, el *pastiche*: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado (JAMESON, 2002: 22-23).

Como explica Irina Vaskes Sanches en su artículo “Posmodernidad estética de Fredric Jameson: *pastiche* y esquizofrenia” (2011), el concepto de esquizofrenia de Jameson está tomado a su vez de Lacan, que entendía el término como una disfunción lingüística cuando se ha roto la relación entre los significantes:

Para Lacan, nuestra experiencia de la continuidad temporal, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo del tiempo, etc. es también un efecto del lenguaje que tiene el pasado y el futuro, porque las frases se mueven en el tiempo. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro en una frase, tampoco podemos unificarlos en nuestra propia experiencia. Dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje, carece de la experiencia de la continuidad temporal, está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos del pasado tienen escasa conexión. Al romperse la cadena significativa, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes aislados y desconectados que no pueden unirse en una secuencia coherente

Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro en una frase, tampoco podemos unificarlos en nuestra propia experiencia. Dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje, carece de la experiencia de la continuidad temporal, está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos del pasado tienen escasa conexión. Al romperse la cadena significativa, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes aislados y desconectados que no pueden unirse en una secuencia coherente. Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal, puesto que la identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del “yo” a lo largo del tiempo. Él percibe la realidad en forma “global”, no-diferenciada, podemos decir, unificada pero no-orgánicamente, mientras una persona normal, al fin de cuentas, se enfoca en los detalles relacionados con sus propios intereses y objetivos. Como expresó Georges Bataille, si la persona normal está cautivada en la existencia esclava incorporada en un proyecto, entonces el esquizofrénico, aceptando lo presente por sí mismo, carente de toda relación en el tiempo, o sea, independientemente de su experiencia pasada y planes para el futuro, está completamente libre de cualquier finalidad (VASKEZ SANTCHES, 2011: 70).

Jameson considera que el postmodernismo es un concepto periódico que se refiere a la época posterior a la del modernismo occidental. El postmodernismo que expresa Jameson hace referencia a “la muerte del sujeto” o dicho de otra manera, en el fin de la idea de individualismo. Según Jameson en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (2002), el sujeto individual no es más que una invención burguesa. Jameson, insiste en la idea de que jamás ha existido ese tal sujeto autónomo, que no es más que una mitificación cultural y filosófica que fue defendida por el poder para hacer creer a los ciudadanos que existía en cada individuo una identidad especial, única (JAMESON, 2002: 17).

Introduce este autor los conceptos de *pastiche* y *esquizofrenia* como las distinciones más importantes de la sensibilidad postmoderna. El *pastiche* significa una crisis de la representación que se explica en correlación al intenso mercantilismo en el ámbito cultural que impide luchar contra el sistema capitalista. En su relato, el postmodernismo no posee lenguaje que pueda expresar el futuro porque carece de

verdades o criterios que permitan analizar el presente, de ahí la esquizofrenia del personaje postmoderno.

Muy interesante es lo que infiere Lozano Mijares en su artículo “Las teorías de la conspiración en la novela posmoderna. Diario Kafka” (2013), publicado en el periódico digital Eldiario.es:

Siguiendo a Jameson, una de las consecuencias de los cambios epistemológicos que ha provocado la posmodernidad es que ha convertido al sujeto que habita en ella en un ser esquizofrénico. La esquizofrenia consiste en una ruptura en la relación entre significantes, lo que provoca la imposibilidad de sentido. El esquizofrénico no puede ordenar coherentemente el presente, el pasado y el futuro no sólo de la frase, sino también de su propia identidad, de su vida psíquica: ya no puede concebir su identidad como algo estable, algo que persiste a lo largo del tiempo. Y dado que no tiene identidad personal, carece también de proyecto, puesto que este implica una continuidad a lo largo del tiempo, lo que le hace vivir arrojado a un presente que se experimenta como irrealidad, como pérdida de sentido: perdido el significado, el significante se convierte en imagen, en simulacro vacío (LOZANO MIJARES, 2013).

La esquizofrenia es pues un rasgo típico en la sociedad de consumo; veremos que tal figura está muy presente en la pluma de Clara Sánchez. El deterioro mental sufrido por el personaje postmoderno lo lleva a vivir en dimensiones escapistas que son las que ofrece el mundo del consumo. El protagonista de una narrativa del cambio se caracteriza por la banalidad, la insolidaridad (lo que es una forma de escapismo moral y personal). El vacío del lenguaje del individuo esquizofrénico se muestra claramente en la actitud del artista frente a su entorno. Si los artistas de la modernidad eran considerados marginales o revolucionarios por la sociedad bien pensante que los rodeaba y su arte procuraba la ruptura con las costumbres morales burguesas, los artistas de la posmodernidad resultan, por su posición frente a la sociedad circundante, conformistas, apolíticos; siguen los patrones del orden económico y mercantilista. Para Jameson, de abordaje marxista, el arte postmoderno se define como ecléctico y populachero, y son el *kitsch* y el realismo sucio muestras sintomáticas de su expresión. El artista postmoderno siente el peso insoportable de las tradiciones que ya son los principios de las vanguardias históricas, con toda su épica revolucionaria. Jameson observa la paradoja de que el arte, en su contestación a las vanguardias históricas, se haya vuelto “conservador”. Por ello el postmodernismo significa para Jameson, según lo expresa en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (2002):

[...] la reacción contra las formas establecidas del alto modernismo [...] que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de arte, etc. Esos estilos antes subversivos y combatidos –expresionismo abstracto, [...]. El Estilo Internacional (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust y Mann–, que nuestros abuelos consideraban escandalosos o chocantes, son para la generación que llega a las puertas en la década del sesenta el establishment y el enemigo: muertos, asfixiantes, canónicos, los monumentos cosificados que hay que destruir para hacer algo nuevo (JAMESON, 2002: 16).

Postmodernismo, sociedad de consumo, ciudad y personajes vistos según la *esquizofrenia* de la sociedad actual son etiquetas muy rentables para explicar el momento social, ideológico y estético que vivimos. En palabras de Jameson, en “El posmodernismo y la sociedad de consumo”, capítulo dentro del volumen *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (2002):

Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional. Creo, también, que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de este sistema social en particular. Sólo podré mostrarlo, sin embargo, en el caso de un gran tema: a saber, la desaparición del sentido de la historia, el modo en que todo nuestro sistema social contemporáneo empezó a perder poco a poco su capacidad de retener su propio pasado y a vivir en un presente perpetuo y un cambio permanente que anula tradiciones como las que, de una manera o de otra, toda la información social anterior tuvo que preservar. Baste pensar en el agotamiento mediático de las noticias: cómo Nixon y más aún Kennedy son figuras de un hoy remoto pasado. Uno siente la tentación de decir que la función misma de los medios noticiosos es relegar lo más rápidamente posible en el pasado esas experiencias históricas recientes. La función informativa de los medios sería entonces ayudarnos a olvidar y actuar como los agentes y mecanismos mismos de nuestra amnesia histórica. Pero en ese caso, los dos rasgos del posmodernismo en los que me extendí aquí -la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos- son extraordinariamente consonantes con este proceso. Mi conclusión en este punto debe adoptar la forma de una pregunta sobre el valor crítico del arte más reciente. Hay cierta coincidencia en sostener que el modernismo anterior funcionó contra su sociedad de una manera que se describe diversamente como crítica, negativa, contestataria, subversiva, opositora y cosas por el estilo. ¿Puede afirmarse algo parecido sobre el posmodernismo y su momento social? Hemos visto que en un aspecto el posmodernismo copia o reproduce -refuerza- la lógica del capitalismo consumista; la cuestión más importante es si en algún otro aspecto se resiste a esa lógica. Pero es una cuestión que debemos dejar abierta (JAMESON, 2002: 37-38).

Quiero también destacar de Jameson su comprensión de la postmodernidad como una expresión de un momento económico dominado por una nueva fase del capitalismo, cuando ya no existen otras ideologías que pueden hacerle frente, y que,

según el autor, está explicando el cataclismo social y económico que vivimos. La gran crisis de estos tiempos va a ser responsable, para Jameson, del nacimiento de una nueva forma de proletariado en un escenario globalizado. Este largo fragmento se incluye en el capítulo "Un nuevo mapa de la clase":

En la historia del capitalismo nunca hubo otro momento en que éste disfrutara de mayor campo y margen de maniobra: todas las fuerzas amenazantes que en el pasado generaba contra sí mismo -movimientos e insurgencias obreras, partidos socialistas de masas y aun los mismos estados socialistas- parecen hoy en plena confusión cuando no están, de una u otra manera, efectivamente neutralizadas; por el momento, el capitalismo global parece capaz de seguir su propia naturaleza e inclinaciones, sin las precauciones tradicionales. Aquí, entonces, tenemos otra "definición" más del posmodernismo -y útil, a decir verdad-, que sólo un avestruz acusaría de "pesimista". Se trata de un período transicional entre dos fases del capitalismo, en el que las formas anteriores de lo económico están en proceso de reestructuración en una escala global, incluidas las formas más antiguas del trabajo y sus instituciones y conceptos organizativos tradicionales. No hace falta un profeta que pronostique que de este cataclismo convulsivo resurgirá un nuevo proletariado internacional (que adoptará formas que todavía no podemos imaginar): nosotros mismos estamos aún en la depresión, sin embargo, y nadie puede decir durante cuánto tiempo vamos a permanecer en ella. Éste es el sentido en que dos conclusiones aparentemente bastante diferentes de mis ensayos históricos sobre la situación actual (uno sobre los años sesenta y otro sobre el posmodernismo) son en realidad idénticas: en el primero, preveo el proceso de proletarización en una escala global que acabo de mencionar aquí; en el segundo, invoco algo misteriosamente denominado "mapeo cognitivo", de un tipo novedoso y global. Pero "mapeo cognitivo" no era en realidad otra cosa que una expresión cifrada de "conciencia de clase": sólo que proponía la necesidad de que ésta fuera de un nuevo tipo hasta entonces no imaginado, a la vez que también modificaba la descripción de la dirección de la nueva espacialidad implícita en lo posmoderno. De vez en cuando, me canso como cualquier otro del eslogan del "posmodernismo", pero cuando siento la tentación de lamentar mi complicidad con él, deplorar sus malos usos y su notoriedad y llegar con alguna renuencia a la conclusión de que plantea más problemas de los que resuelve, hago una pausa para preguntarme si hay algún otro concepto que pueda dramatizar la cuestión de una manera tan eficaz y económica. "Tenemos que poner nombre al sistema": este momento destacado de los años sesenta encuentra un inesperado renacimiento en el debate del posmodernismo (JAMESON, 2002: 72-73).

He mencionado que hay otra vertiente del postmodernismo, más afirmativa y al mismo tiempo menos abarcadora, que se ciñe al estudio de lo postmoderno en el ámbito de la literatura. Son teóricos como John Barth, Umberto Eco, Charles Jenks, Linda Hutcheon y Brian McHale (HOLLOWAY, 1999). En general, entienden que es una respuesta al modernismo occidental, no una reacción a la modernidad en general. Vinculan el postmodernismo con las manifestaciones artísticas, literarias, arquitectónicas que se suceden a partir de los años sesenta del siglo pasado.

John Barth es el primero en mencionar la idea del agotamiento de la literatura. En *La literatura del agotamiento*, que publica por vez primera en 1967, identifica las últimas expresiones experimentales con el énfasis en lo absurdo en el arte. Las circunstancias que sirvieron de escenario a Barth para escribir su ensayo fueron la crisis y la protesta social de los sesenta. Frente a las visiones de Lyotard y Jameson, Barth opone los textos de Jorge Luis Borges, en los que se evitan las últimas consecuencias de la literatura vanguardista del experimentalismo irracional, sin menoscabo de una búsqueda extrema de juegos literarios (BARTH, 1987).

Borges no se sintió identificado con la idea del agotamiento de la literatura, así es que Barth le contestó matizando que en realidad no había querido decir que la literatura estuviera agotada como forma de comunicación, sino que los autores debían intentar agotar mediante la escritura todos los cauces posibles de expresión y crear de esa forma un alcance casi infinito de la literatura. Barth entiende que la expresión de esa literatura de búsqueda expresiva del agotamiento se expresa muy bien a través del tema del sueño y de la imagen del laberinto y es por este motivo que el crítico sitúa a Jorge Luis Borges en el centro de su atención crítica, poniéndolo como ejemplo de esa indagación constante.

Hay otra corriente literaria llamada la *literatura del silencio*, relacionada con la corriente del agotamiento, pero que va más lejos, pues no hay nada que decir ni se sabe cómo decir. En una cita de Eco ya vimos que la menciona como callejón sin salida de la expresión literaria. En términos de forma y temas, trata de literatura ahistórica, cuyo centro es la autoconciencia que carece de interés en comunicar sentido.

La vanguardia, como he comentado, llegó a un punto de silencio; en su afán de destruir para inventar, decidió romper con toda tradición. Declaró desterradas las bibliotecas, los museos, el pasado, y en su lógica de la destrucción hizo radiante lo abrupto, eliminando cualquier vía posible de trasvase y de gramática entre el espectador/lector y la obra de arte. Muchos escritores sintieron que era necesario volver a rescatar el pasado, revisitándolo, para salvarse del agotamiento de las vanguardias, para devolver al espectador la posibilidad de sentirse parte de la obra y de disfrutar con ella.

Interesa, en el terreno de los significados sobre el redescubrimiento del pasado y en el tratamiento de la memoria, explicar más sobre el antidogmatismo postmoderno. Al final del siglo XX se percibe a dónde han llegado las utopías (Stalin o Hitler) porque la modernidad es también la Unión Soviética y el Tercer Reich, una

realidad que un escritor europeo es incapaz de obviar. Escritores postmodernos como Milan Kundera, Pier Paolo Pasolini, Samuel Beckett, Hermann Broch intentan encajar la debacle de la modernidad con su trágico legado.

Además, ante la crisis del modernismo, en su agotamiento de sus posibilidades formales, el artista ansía volver a crear, a comunicar, y para ello hace uso de forma novedosa del redescubrimiento del pasado, de lo que “se ha dicho”, incluso antes de que la modernidad impusiera su ritmo frenético de innovación constante. Eco percibe que esa mirada al pasado no es sumisa; lo novedoso de la postmodernidad es que gira hacia atrás con total ausencia de ingenuidad. Para ello, el artista, el escritor, utiliza sus armas: la ironía, la travesura, la parodia.

El postmodernismo es la mirada autoescéptica, curiosa, divertida, benevolente e irónica, estrambótica o monstruosa; pues en su esencia heteróclita acoge formas distintas de observación de la realidad y de los seres que la habitan. Ingenua, nunca.

Esto se observa muy claramente en el campo de la arquitectura, que es el ámbito donde se aprecian las primeras manifestaciones postmodernas. El crítico rumano Calinescu (1987), analizando el rechazo que produjeron aquellas construcciones representativas del dominio y la jerarquía tradicionales, entiende el postmodernismo como una respuesta a las rigideces utópicas modernistas y ve en el movimiento emergente una forma diferente de tomar contacto con el pasado. La nueva arquitectura exige ahora una ciudad con memoria, lo que conduce a un nuevo historicismo. El pasado no se rechaza sino que es revisitado insistentemente, eso sí, fuera de una visión racionalista:

Los postmodernos han tomado el camino inverso, es decir, el de re-unificar y de-simplificar nuestra imagen del pasado. Fundamentalmente pluralista, el historicismo [...] reinterpreta el pasado de muchas maneras, desde la cariñosamente juguetona a la irónicamente nostálgica, e incluyendo tales actitudes o modos como irreverencia cómica, homenaje oblicuo, recuerdo pío, cita ocurrente y comentario paradójico (CALINESCU, 1987: 274).

Es necesario también citar el ensayo sobre la arquitectura de Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture* (1991). Según el autor, la arquitectura de la tradición modernista era racionalista, mientras que la posmodernista abraza un

postulado de hibridación de estilos diversos, que incluyen en la obra elementos clásicos y modernos. Jenks atribuye siete etapas en la evolución del postmodernismo.

En su repaso por las diferentes corrientes, percibe que desde la mitad del siglo pasado se viene produciendo una relación “amistosa” de la cultura con el capitalismo tardío. De esa unión de inteligencia y mercado nace la obra artística, que es *esponsorizada* por la *industria cultural*. Mientras tanto, al conocimiento tácito se le llama *capital intelectual*, una expresión significativamente de moda en la postmodernidad. ¿Quién antes de Andy Warhol podría equiparar el conocimiento al *equipamiento* de una empresa o corporación?

Terry Eagleton en *Las ilusiones del postmodernismo* (1997) comenta que vivimos en una época de claudicación de los grandes ideales. Por ello, tal vez, hemos pasado a discutir temas relacionados con lo cotidiano, con lo íntimo y personal, a falta de una creencia en la posibilidad de un cambio de sistema:

El poder del capital es ahora tan terriblemente familiar, tan sublimemente omnipotente y omnipresente que incluso vastos sectores de la izquierda han logrado naturalizarlo, tomándolo por garantizado como una estructura tan inmovible que es como si apenas tuvieran coraje para hablar de él. Se necesitaría, para usar una analogía adecuada, imaginar un ala derecha derrotada deseosa de embrollarse en discusiones sobre la monarquía, la familia, la muerte de la caballería y la posibilidad de reclamar la India, mientras mantiene un prudente silencio sobre aquello que, después de todo, la compromete más visceralmente, los derechos de propiedad, dado que han sido tan enteramente expropiados que parecería simplemente academicista hablar de ellos (EAGLETON, 1997: 47).

Eagleton, declara que “no se trata de una cuestión de ser *pro* o *antipostmoderno*, a pesar de que mi perspectiva está en contra más que a favor” (EAGLETON, 1997: 13) y entiende el postmodernismo desde su antidogmatismo radical. Esa libertad ecléctica extrema sirve como canal de subversión y, por lo tanto, introduce elementos de rechazo y rebeldía que no se manifiestan en forma de alegato, sino como una mirada oblicua y marginal cargada de ironía. La omnipresencia del *sistema* incorpora, por ello mismo aunque resulte paradójico, también el pensamiento *antisistema*.

Cada uno de sus atesorados conceptos -clase, ideología, historia, totalidad, producción material- necesita volver a ser pensado, junto con la filosofía antropológica que los recorre. Las complicidades entre el pensamiento clásico de izquierda y algunas de las categorías dominantes a las que se opone han sido

vergonzosamente dejadas de lado. Como la mayoría de sus militantes, el posmodernismo ha prestado su voz a los humillados y despreciados, y al hacerlo ha amenazado con sacudir la imperiosa autoidentidad del sistema en su núcleo. Y por esto se podría casi perdonar la totalidad de sus egregios excesos (EAGLETON, 1997: 48-49).

Hutcheon (1988) afirma en *A poetics of Postmodernism* que “el postmodernismo es un movimiento de oposición, que desubica y desvaloriza absolutos ideológicos tales como los de Padre, el Estado, Dios e incluso el sujeto humano” (HOLLOWAY, 1999: 52). Añade que el concepto incluye tanto la modernidad como el modernismo en general y en relación a la novela comienza “creando y centrando un mundo [...] para cuestionarlo luego” (HOLLOWAY, 1999: 52). Por lo tanto, habla de un movimiento asimilador, pluralista, en el sentido de Eco y Jencks.

Hutcheon ha elaborado el concepto de “metaficción historiográfica”, que se refiere a la novela que se ocupa de narrar una historia mediante el modo autorreferencial de la metaficción, por lo que introduce un discurso asequible a amplios tipos de lectores, poniendo en tela de juicio y relativizando irónicamente los valores planteados. De esta forma el lector debe entender que toda legitimidad es provisional, que la significación de las tramas está condicionada por determinadas condiciones históricas dadas. Hutcheon estudia con atención el tema del revisionismo histórico postmodernista, que no solo mezcla ficción con historia, sino que incluye clase social, raza, nacionalidades. Se resalta lo marginal y heterogéneo frente a lo homogéneo y central.

Spitzmesser en *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño* (1999) explica que Brian McHale distingue la orientación ontológica del discurso postmoderno frente al epistemológico del modernismo:

El modernismo gira alrededor del origen, naturaleza y límites del conocimiento humano, mientras que el postmodernismo es ontológico y versa tanto sobre las leyes objetivas que rigen el conocimiento en sí como sobre la naturaleza de la existencia. [...] McHale aduce que el modernismo había surgido como respuesta a un sentido fundamental de pérdida –del orden espiritual, tradición, convenciones multiseculares, creencias religiosas o míticas –ocasionadas por el mundo moderno, amenazado por un positivismo empeñado en barrer toda reivindicación de verdad estética, en nombre de ciertas soluciones científicas, de problemas existenciales de espacio y tiempo. Por ello el modernismo tuvo que refugiarse en estructuras formales del texto como expresión de autonomía estética y remedio universal contra el caos y la fragmentación de la vida exterior. Por el contrario, el postmodernismo está interesado en la combinatoria- y en el caso de la literatura- en la diversidad de prácticas discursivas de la realidad diaria más que en

las esencias intemporales de la misma (esencias en las que, por otra parte, el autor postmodernista tampoco cree). (SPITZMESSER, 1999: 6).

Por eso, sobre el intento de explicar qué representa el postmodernismo, McHale insiste en que el discurso postmoderno no acepta como premisa la existencia del sujeto y de su mundo como hace la tradición filosófica, sino que va a expresar preguntas del tipo: ¿Qué mundo es este?, ¿Qué puede hacerse con él? ¿Qué es el mundo y cuántos hay?

McHale [...] sugiere que el dominante de la ficción modernista es epistemológico, y el de la postmoderna ontológico; es decir, que de un estudio de los sistemas de conocimiento se ha pasado a otro centrado en la naturaleza del ser. Refiriéndose concretamente a la ficción postmoderna, McHale señala que el carácter ontológico de esta se manifiesta en la construcción de mundos autónomos, y que algunos de sus rasgos recurrentes son el antirealismo, la obsesiva textualización de los temas de amor y la muerte, y la actitud revisionista de la ficción histórica (SOBEJANO-MORÁN, 2003: 4).

McHale -como Barth, Eco, Jencks, Hutcheon- afirma que el postmodernismo es sucesor del modernismo y no un concepto antiperiódico, como creen Lyotard y Hassan. Y añade que con el postmodernismo se ha dado un requiebro al discurso experimental, hermético y vacío, para devolverle al lector el placer de leer una historia bien contada con un protagonista claramente diseñado. El arte postmodernista rompe con la noción de *ilusión* y confunde nuestra percepción de realidad colocando, en primer plano, la estructura ontológica de los textos y de los mundos ficcionales.

A este respecto, Umberto Eco en sus *Apostillas a "El nombre de la rosa"* (1985) añade una luz: la novela se rescata para los lectores, que vuelven a ella para disfrutar de una historia.

Desde 1965 hasta hoy han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas (...) ¿Podía existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena? Serían los teóricos norteamericanos del postmodernismo quienes realizarían esa sutura, y recuperarían no sólo la intriga sino también la amenidad. (ECO, 1985: 28).

La crisis posestructuralista precipita la crisis de la modernidad. Se aboga por un relativismo y destrucción del significado. En los textos no se puede hablar de verdad

única la palabra escrita está inmersa en un proceso pragmático que produce un juego indefinido de polisemias e indefiniciones. En este punto nos encontramos con las propuestas de Jacques Derrida y Michael Foucault.

El primero denuncia la insuficiencia de la razón, que nos dice *lo que no es* pero no nos dice *lo que es* y que nos obliga a la percepción a partir de la experiencia, la comparación o la metáfora sobre la base de un relativismo diferencial.

El discurso postmoderno concibe la lengua como un sistema de signos dominado por un infinito juego de diferencias, con lo cual se cancela la idea de la lengua como un medio transparente tras el cual se puede aprehender un último sentido o verdad definitiva. El concepto de *differánce* de Derrida ilustra esta visión del significado, víctima del innumerable juego de diferencias entre significantes polivalentes. [...]. ..., Derrida admite que ambas nociones –la del significante y la del significado– son necesarias, pero reconoce que se complica la línea divisoria “*that ought to run between the text and what seems to lie beyond its fringes, what it classed as the real*” (SOBEJANO-MORÁN, 2003: 6-7).

Foucault localiza tres grandes épocas que organizaron a su modo la experiencia y la construcción de la subjetividad a través de un orden racional basado en el lenguaje que hace de intermediario entre los códigos de una cultura. Cada época tiene su episteme; y Foucault distingue tres: clásica, renacentista y moderna. Cada episteme condiciona de distinta manera la percepción y el pensamiento por medio del lenguaje.

Foucault trata de la genealogía de poderes, abordando, a partir de análisis históricos, las tecnologías del poder y la producción de los saberes de la sociedad occidental en su estudio *Vigilar y castigar*, de 1975. Según las tesis foucaultianas, el poder está fundamentado en el cuerpo en todas las sociedades modernas, en el momento en el que se le imponen obligaciones y prohibiciones. El poder que se ejerce sobre el cuerpo es internalizado por el sujeto a través de una maquinaria creada por la sociedad. La tecnología de la disciplina crea cuerpos sumisos. Según Foucault, ningún poder es absoluto o permanente, luego es posible que a través de las fisuras del sistema pueda sustituirse la docilidad por la liberación. De ahí la importancia de las formas de resistencia, que describe en su estudio. Por un lado, es el derecho a la diferencia que se sustenta en el derecho a que cada sujeto sea realmente visto individualmente, por otro está en combatir lo que puede aislar al individuo o desligarlo de los otros. Su trabajo se centra en la idea de que el conocimiento se reduce a tener poder sobre los demás; por eso el discurso es su cómplice. La modernidad impide la libertad porque el hombre no

es consciente de que los sistemas son transitorios y pueden ser quebrados, y por lo tanto no lucha contra el poder, que ejerce sobre él su control y dominación.

Foucault adelanta uno de los temas centrales de la teoría postmoderna, la crítica a la noción humanista de un sujeto unificado, completo, autodeterminante y racional. La subjetividad se ve, ahora, desintegrada, fragmentada, compuesta de capas que se superponen, se contradicen, reafirman o se pierden en el juego de la lengua. Por eso se dice que el antihumanismo de la postmodernidad se opone al racionalismo de la Ilustración; es la muerte del sujeto, en el sentido hegeliano, y la emergencia de un sujeto fracturado y contradictorio.

El campo científico, con la Teoría del caos (posterior a la Teoría de la relatividad, y antecedente de la física cuántica, también signos de estos tiempos) acompaña al campo filosófico en una nueva percepción de la realidad y en su reflexión sobre cómo interpretar el mundo.

En este sentido, la cultura y el arte son el eco de una crisis de la percepción del mundo físico. La *Teoría del caos* es como comúnmente se designa una rama de las matemáticas, la física y otras ciencias como la biología, la meteorología y también se aplica a conceptos de las ciencias naturales y las ciencias sociales ¿En qué consiste? Esta teoría sustenta que, aunque el hombre ha querido simplificar la realidad para hacerla cognoscible, al final su afán de reducirla a esquemas de opuestos (lo bueno frente a lo malo, lo objetivo contra lo subjetivo) choca con la misma naturaleza de la realidad, de por sí compleja, irregular, discontinua. En la física clásica, los sistemas eran lineales, había una relación de causa y efecto; sumando las partes se conseguía la totalidad. Muchos científicos en este momento histórico (a partir de la segunda mitad del siglo XX) han renunciado a la ilusión del orden y se dedican a estudiar el caos: el mundo es imprevisible.

En este sentido, Henri Poincaré introdujo el *fantasma de la no linealidad*, donde se analiza que desde un mismo origen se obtienen resultados que divergen y no hay fórmulas fijas válidas para resolver el problema. Era el primer paso a la Teoría del Caos. Edward Lorenz observó que la introducción de seis dígitos (en el ordenador) frente a tres (que él manejaba) producía resultados a largo plazo completamente diferentes. Es el famoso “efecto mariposa”, explicado por el escritor James Gleik (1998), en su libro *Caos: La creación de una ciencia*, “si agita hoy su aleteo en el aire de Pekín, una mariposa puede modificar los sistemas climáticos de Nueva York el mes que viene”. Las pequeñas variaciones que se producen de un fenómeno en las

condiciones iniciales pueden implicar grandes diferencias en el comportamiento futuro, lo que hace imposible la predicción a largo plazo y se hacen necesarios otras maneras de explicar los fenómenos naturales más allá de la formulación de leyes fijas.

Según estas consideraciones, lo que nos interesa en el ámbito ideológico es que, paradójicamente, el caos no lleva realmente a confusión. Según observan los científicos que abordan la Teoría del Caos, los sistemas caóticos tienen su propia estabilidad, pues justamente que no haya orden rígido permite la adaptación al cambio. El trasfondo de las teorías del caos es que reniegan del orden impuesto desde arriba, que es una visión reduccionista.

En este sentido, Escotado en *Caos y orden* (1999) recuerda que ante las leyes rígidas, se antepone la democracia, la ciencia del caos. La ciencia corrobora un estado de espíritu; el postmodernismo es una forma de entender la vida – y el arte, y la narrativa- como algo relativo y cambiante. Antonio Escotado (1999) en su ensayo *Caos y Orden* se plantea con ironía y crítica si los procesos caóticos son símbolo de desorden o de creatividad; lo real que se basa en el caos es la razón última de un orden que no es totalmente nuevo.

Aunque el concepto de orden sea ambiguo, las grandes perplejidades surgieron hace poco, cuando la comprensión del mundo empezó a desvincularlo de uniformidad y equilibrio, No identificado ya con lo simple y permanente, sino con “lo múltiple, temporal y complejo”, el orden experimenta por todas partes el embate de la incertidumbre, que ahora ya no se reduce al punto de vista del observador y contagia de raíz a lo observado (ESCOHOTADO, 1999: 11-12).

De este modo la Teoría del caos y sus descubrimientos en matemática, biología, meteorología, sirven de soporte a la idea de Escotado cuando defiende que los sistemas posibles de convivencia solo pueden surgir, pues, de una sociedad que se dirige hacia la democracia, que es una forma de gobierno que aspira al orden a partir del caos, que es un no-orden.

Escotado explica que ante las leyes rígidas, alejadas de la naturaleza, se antepone la democracia, la ciencia del caos y que la ciencia corrobora un estado de espíritu y un sentido de organización política. Por ello, el postmodernismo es una forma de entender la vida – y el arte, y la narrativa- como algo relativo y cambiante. Por ende, los elementos aleatorios se adaptan a la realidad y se convierten en estables, creando una nueva realidad. Lo interesante es que la realidad se concibe, ahora, como algo mutable, como un devenir constante.

Otros autores defienden perspectivas menos consoladoras del caos. Si la realidad es experiencia de lo real, ¿qué es lo real cuando vivimos en paralelo dimensiones antagónicas o superpuestas como son la percepción globalizada y la particular; la realidad *sensible* y la *virtual*?

Sobre el conflicto entre realidades más o menos *reales*, no quiero dejar de mencionar un término genuinamente postmoderno que va a rondar, con frecuencia, en mis comentarios a la obra de Clara Sánchez. Me refiero al *simulacro*. Proviene de la palabra latina *simulacrum*, y el DRAE ofrece cinco entradas que vienen bien para el análisis literario. La primera acepción es “imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada”; la segunda “idea que forma la fantasía”; la tercera “ficción, imitación, falsificación”; la cuarta “acción de guerra fingida” y la última y quinta es “modelo, dechado”, esta última en desuso.

El filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1993) introduce, en el análisis de la actualidad, la noción de *simulacro*. Constata el autor que la falsificación domina este mundo postmoderno. En su opinión, la historia, en su concepto de linealidad, no existe. Es preferible, entonces, referirse en términos temporales a múltiples presentes. Esta idea parece evocar a la de Jameson sobre el fin de la historia, que argumentaba que no era posible concebir el futuro al carecer del lenguaje para formularlo. Baudrillard, en su posición radical, aporta otra cuestión: la realidad, como tal, tampoco existe, solo su simulacro.

El simulacro, en una vuelta de tuerca más, tiene para el pensador francés una tremenda ambigüedad intrínseca; ha sido creado y alentado por los medios de comunicación de masas y se ha sobrepuesto a la realidad por lo que ha acabado siendo, ironía de estos tiempos, lo único real.

Provocador y crítico de la sociedad de consumo y uno de los teóricos de la postmodernidad, la visión desalentadora de Baudrillard sobre la realidad se basa en la *estética de lo peor*. La gente es un escenario y la representación es una escena, luego se trata todo, siempre, de una representación.

De este modo, por todas partes vivimos en un universo extrañamente parecido al original —las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias.

Disneylandia con las dimensiones de todo un universo (BAUDRILLARD, 1993: 24).

En este gran teatro de la representación, Baudrillard llegó a afirmar que la guerra del Golfo no había existido, que simplemente se había organizado un espectáculo televisivo con el ejército de EEUU jugando a un videojuego donde veíamos, por la televisión, seguros bombardeos aéreos. De este modo, el filósofo francés describe que lo real ya no es aquello que se puede reproducir, sino lo reproducido, con lo que dejamos atrás la reflexión y el debate entre Adorno y Benjamin.

Con una teoría semejante, es lógico que Baudrillard entendiera la televisión como el gran receptor de la espiritualidad de esta sociedad. Ella proporciona la interlocución, el conocimiento, la comprensión del mundo en una reproducción sin fin.

Salir de este simulacro resucitando antiguos valores es imposible, y tampoco es viable generar otros nuevos que, en opinión de Baudrillard, no serían más que simulacros. La salida es, pues, la muerte, la catástrofe; y en una inmensa paradoja, solo la propia tautología del sistema es el arma que puede acabar con él.

Una obsesión tal que se perfila ya por todas partes, expresando a la vez la compulsión de deshacerse del poder (nadie lo quiere ya, todos lo dejamos para los otros), y el nostálgico pánico de su pérdida. La melancolía de las sociedades sin poder, ella fue una vez quien suscitó el fascismo, la sobredosis de un referencial fuerte en una sociedad que no puede culminar su enlutada vocación. Seguimos en el mismo sitio y no encontramos salida: no sabemos guiar el cortejo fúnebre de lo real, del poder, de lo social mismo, implicado también en la depresión en que nos agitamos. Y es precisamente por un recrudescimiento artificial del poder, de lo real y de lo social por lo que intentamos escabullimos. Esto, sin duda, acabará produciendo el socialismo (BAUDRILLARD, 1993: 50).

El simulacro en un sentido más íntimo es la negación total de los límites de lo real, y el destino de nuestra sociedad es su propia degradación, como ocurre con cualquier objeto de consumo. Consumimos –tragamos- informaciones servidas a granel; las ciudades concentran enormes masas de gente e Internet las entrelaza, teóricamente a través de la información, la relación y la comunicación, en una sola “globalización”. La gran ironía es que la “aldea global,” tan interconectada, ha dejado carentes de mundo, realidad y empatía al ser humano, por más que se hable tanto y con tanta admiración de “tecnologías de la comunicación” y de “sociedad del conocimiento”.

Que vivimos la “era de la imagen” se ha dicho tanto que se ha quedado vacío de significado, pero cuando recordamos que el 11 de septiembre vimos en televisión, en directo, aviones chocando contra las Torres Gemelas, y que para todos

resultó una escena familiar pues el cine ya nos había ofrecido imágenes semejantes, la quiebra sobre las certezas de la realidad se hace palpable. Estamos instalados de lleno en lo que se ha llamado “la sociedad del espectáculo”. El profesor Gregolim en su estudio *Discurso e mídia. A cultura do espetáculo* (2003) reflexiona sobre un hecho inapelable de la postmodernidad. La política es espectáculo; así como la lengua (que materializa ideologías y prejuicios); la historia (que se construye inmersa en las nuevas tecnologías, constituida por saberes volátiles, efímeros); el periodismo, (tanto que en televisión asistimos a la actualidad bajo el título de “la historia en vivo”). Los medios de comunicación de masas trabajan en una continua construcción de lo real. Por un lado, los sujetos tienen una cantidad enorme de información, lo que indudablemente ha traído beneficios técnicos y sociales, por otro, es necesario pensar en las consecuencias que esa inmersión desenfundada de lo *sensacional* en los medios de comunicación para desarrollar técnicas y estrategias de lucha contra la alienación provocada por la cultura del espectáculo (GREGOLIM, 2003).

Milan Kundera, en su ensayo *El arte de la novela* (2000) reflexiona sobre el futuro de la novela (y la cultura en general) en una actualidad en que los medios de comunicación favorecen el acceso a la información, desbordante ella pero tratada con un tamiz simplificador. Su opinión se asemeja a la de Baudrillard, Foucault, Bauman y tantos otros. Según Kundera, el género puede sucumbir ante la falta de tiempo y reflexión impuesta por la vertiginosa velocidad de una sociedad hiperconectada y globalizada. La cita es larga pero merece la pena traerla aquí:

[...] Pero, desgraciadamente, también afectan a la novela las termitas de la reducción que no sólo reducen el sentido del mundo, sino también el sentido de las obras. La novela (como toda la cultura) se encuentra cada vez más en manos de los medios de comunicación; éstos, en tanto que agentes de la unificación de la historia planetaria, amplían y canalizan el proceso de reducción; distribuyen en el mundo entero las mismas simplificaciones y clichés que pueden ser aceptados por la mayoría, por todos, por la humanidad entera. Y poco importa que en sus diferentes órganos se manifiesten los diversos intereses políticos. Detrás de esta diferencia reina un espíritu común. Basta con hojear los periódicos políticos norteamericanos o europeos, tanto los de la izquierda como los de la derecha del Time al Spiegel todos tienen la misma visión de la vida; que se refleja en el mismo orden según el cual se compone su sumario, en las mismas secciones, las mismas formas periodísticas, en el mismo vocabulario y el mismo estilo, en los mismos gustos artísticos y en la misma jerarquía de lo que consideran importante y lo que juzgan insignificante. Este espíritu común de los medios de comunicación disimulado tras su diversidad política, es el espíritu de nuestro tiempo. Este espíritu me parece contrario al espíritu de la novela.

El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: “Las cosas son más complicadas de lo que tú crees”. Esa es la verdad

eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen. Para el espíritu de nuestro tiempo, tiene razón Ana o tiene razón Karenin, y parece molesta e inútil la vieja sabiduría de Cervantes que nos habla de la dificultad de saber y de la inasible verdad.

El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela. Pero el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente. Metida en este sistema, la novela ya no es obra (algo destinado a perdurar, a unir el pasado al porvenir), sino un hecho de actualidad como tantos otros, un gesto sin futuro (KUNDERA, 2000: 15).

Cabe añadir también aquí a otro autor que, muy *postmodernamente* aparece habitualmente entre los más populares en las listas de ventas de libros. Me refiero al sociólogo polaco Zygmunt Bauman, que incorpora el concepto de modernidad líquida, de gran rentabilidad para explicar su percepción de la realidad, en su trabajo homónimo *Modernidad líquida* (2003). Con esta metáfora, el autor da cuenta de la fragilidad de la sociedad actual y de los vínculos humanos, sustentados en bases transitorias y volátiles. El amor es fluctuante, sin rostro, pues las relaciones se tratan en un cara-a-cara cuyo ejemplo magnífico es el tipo de relaciones que se establecen en la *web*. Navegamos flotando entre mares inseguros o vivimos naufragando en dirección a islas solitarias. En la sociedad líquida no hay certezas, y los ideales fundados por la Ilustración, que llevaron a organizar una sociedad sobre la base de un estado protector de sus ciudadanos, no tienen cabida. El hombre, sin el sostén de lo colectivo, debe asirse en sí mismo, y sostenerse, paradójicamente, en sus propios miedos y angustias existenciales. El “otro” es un extraño, un desconocido, la inseguridad en el empleo convierte a los sujetos en seres susceptibles de exclusión; por ello el miedo permanente a ser desechado. Los lazos sentimentales forman parte de un contrato que puede romperse cuando en términos de coste y beneficio el esfuerzo de mantenerlos es muy alto. El mundo de la pareja se rige con las mismas reglas que se imponen en la oferta y la demanda de bienes de consumo. El ser humano posee una libertad que lo ahoga. Las sociedades postmodernas son frías y pragmáticas. El estado del bienestar se desmorona (BAUMAN, 2003).

También interesa, dentro del concepto posmodernista, evaluar al espectador/lector. Cabe preguntarse si la conexión postmoderna de la alta y baja cultura permite creer que hoy el ciudadano del mundo occidental es más culto. Jameson (2002)

en el capítulo “Posmodernismo y sociedad”, incluido en su trabajo *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*, dice al respecto:

El segundo rasgo de esta lista de posmodernismos es la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular. Éste es tal vez el rumbo más inquietante de todos desde un punto de vista académico, que tradicionalmente tuvo un interés creado en la preservación de un ámbito de cultura superior o de elite contra el ambiente circundante de filisteísmo, de baratura y kitsch, series de televisión y cultura del Reader's Digest, y en la transmisión a sus iniciados de difíciles aptitudes de lectura, audición y visión. Pero muchos de los más recientes posmodernismos se han sentido fascinados, precisamente, por todo ese paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood de clase B y la así llamada paraliteratura con sus categorías de ediciones en rústica para aeropuertos: gótico y romántico, biografía popular, novela policial y de ciencia ficción o fantasía. Ya no "citan" esos "textos" como podrían haberlo hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, a punto tal que el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar (JAMESON, 2002: 16-17).

Eco en *Apocalípticos e integrados* (2011), a propósito de la cultura de masas, matiza que cuando imaginamos a un ciudadano cualquiera leyendo en una revista ilustrada noticias sobre una estrella de cine o informaciones sobre Miguel Ángel, no debemos compararlo con el humanista antiguo, que se movía de forma autónoma por varios campos reconocibles, sino con el trabajador brazal, o con el pequeño artesano de algunos siglos atrás, excluido de los bienes culturales. Sin embargo, Eco apunta también la idea de que el acceso a la información de obras artísticas puede dar un estímulo a la masa para formarse. Sobre el potencial de la cultura de masas hay conclusiones solo relativas. El autor pone dos ejemplos, en un caso contemplar una pintura célebre puede hacerse con tal superficialidad que nada aporte, o bien, en otro caso, tener acceso por radio a una sinfonía de Beethoven y silbarla (con lo que habría una cierta asimilación de armonía y contrapunto) puede ser un estímulo eficaz para adquisiciones culturales más auténticas. La cuestión sería saber si la información, ese bombardeo de datos y estímulos, puede resolverse, en algunos casos, como una oportunidad formativa.

A luta de uma cultura de proposta contra uma cultura de entretenimento sempre se estabelecerá através de uma tensão dialética feita de intolerância e reações violentas (ECO, 2011: 60).

Néstor Canclini, en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), desde México, advierte de esa lucha, que se dirime también en los espacios donde escenifican su poder. Resulta interesante ver la mutua exclusión:

El poder universitario y profesional de los historiadores del arte y los artistas suele defenderse exaltando la singularidad del propio campo y desmereciendo los productos de los competidores (artesanías y medios masivos). A la inversa, los especialistas en las culturas “ilegítimas” –folcloristas, comunicadores masivos- buscan legitimar sus espacios atacando las posiciones elitistas de quienes se ocupan del arte culto y el saber universitario (CANCLINI, 1990: 336).

En el relativismo de las etiquetas, merece la pena señalar la puntualización que establece Eco sobre que el artista/autor de una obra destinada para la masa, entendida esta como categoría de *subciudadanos*, provenga de la élite de productores. Esto quiere decir que aunque “cultura de masas” sea la cultura producida para ella no significa que sea quien la produzca. En opinión del crítico italiano, no hay producción “colectiva” que no sea realizada por personas más o menos dotadas, convertidas en intérpretes de la comunidad donde viven. Y añade “*logo, não se excluí a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências e as instancias dos outros*” (ECO, 2011: 54)

Otro aspecto a tener en cuenta en la cultura de masas es la presión sobre el consumo. El ciudadano, ante la oferta desmedida para activar la economía capitalista que demuestra la agresividad de la sociedad actual, se vuelve cliente, “público consumidor”. Canclini vuelve a la idea de simulacro de la realidad, ahora al servicio del mercado:

La “cultura urbana” es estructurada al ceder el protagonismo del espacio público a las tecnologías electrónicas. Al “pasar” casi todo en la ciudad gracias a que los medios lo dicen, y al parecer que todo ocurre como los medios quieren, se acentúa la mediatización social, el peso de las escenificaciones, las acciones políticas se constituyen en tanto en imágenes de lo político (CANCLINI, 1990: 269).

De todos modos, la interacción entre lo culto, lo popular y lo masivo ablanda las fronteras, y un artista, sea de la vertiente que sea, debe adaptarse a las leyes del mercado, que le exige la salida de nuevas producciones, introducir variaciones temáticas y, sobre todo, formales, que permitan a sus seguidores volver a encontrar en

su persona y sus productos el signo de la última distinción. Lo insólito y la novedad se convierten en algo banal y sumiso con el sistema.

Con el relativismo y antisustancialismo de la postmodernidad, lo culto y lo popular son además difíciles de definir, pues ambos son organizaciones de lo simbólico, que se erosionan todo el tiempo.

Lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero, se presentan al final de este recorrido como construcciones culturales. No tienen ninguna consistencia como estructuras “naturales”, inherentes a la vida colectiva. Su verosimilitud se logró históricamente mediante operaciones de ritualización de patrimonios especializados (CANCLINI, 1990: 339).

1.2. Primeras conclusiones

A modo de somera conclusión, si es que es posible en algo tan difuso y complejo como es el postmodernismo, y con la intención de perfilar los temas que van a ser analizados más tarde en la obra de Clara Sánchez, resumo a grandes rasgos lo que puede definirlo.

La cultura postmoderna, con sus contradicciones y resistencias, se convierte en un movimiento pleno a partir de los años ochenta y llega hasta nuestros días.

Puede decirse que el postmodernismo establece una reflexión sobre la imposibilidad de una visión estable del mundo basada en la existencia de verdades absolutas.

Aparece una sensación de desconfianza en el progreso y de fin de la historia. Esta, considerada como una secuencia lineal de sucesos, no existe. Más bien hay presentes que se dan paralelamente, simultáneamente, multiplicándose en pantallas electrónicas o en una memoria defectuosa y distorsionante.

Solo resta, con estos argumentos, una desconfianza hacia los “grandes relatos” producidos en Occidente, los macrorrelatos, término acuñado por Lyotard. Los “saberes científicos” hoy son, pues, propuestas conjeturales y la actual sociedad postmoderna no está gobernada por las grandes ideas y sí por las redes tecnológicas de información y por la industria cultural. Ambas favorecen a la transformación de la realidad en imágenes, que nos bombardean y que pueden estar fabricadas para nuestra alienación, y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos.

La simulación, la diversidad y la heterogeneidad estilísticas conducen a una pérdida de referente, a la “muerte del sujeto” y al fin de la identidad personal. Desde el punto de vista estético, la anulación de fronteras entre *alta* y *baja* cultura, la certidumbre del caos, la mistura de géneros, la superposición de pasado y futuro conducen al pastiche espacio/temporal.

En el campo de la creación, se ponen en entredicho las verdades del modernismo tales como la verdad de la historia; la confianza en la memoria; la voluntad y la posibilidad de dar fe de la realidad; la ilusión del progreso infinito en lo político, social, tecnológico y cultural. Resultado de todo esto, en este marco donde reinan el escepticismo y el relativismo, se han abolido las fronteras culturales y se han producido obras artísticas híbridas, porque los macrorrelatos son una impostura.

Como consecuencia de la caída por tierra de las abstractas expectativas de un futuro mejor, el individuo busca como vía de escape el placer inmediato y deposita su energía en alcanzar una felicidad individual al alcance de su bolsillo. El hedonismo a ultranza fabrica sociedades individualistas y temerosas de perder su porcentaje de felicidad, esa felicidad que se obtiene con la compra de productos y con la aspiración de alcanzar un cierto estatus.

Uno de los rasgos definitorios del postmodernismo es la ficcionalización de la realidad, que resultó desplazada por su icono, su representación, de la que guarda solo una relación de semejanza. En la deconstrucción de la identidad, el personaje postmoderno se apropia, copiándolos, de los modelos que exportan los medios de comunicación. Y eso también dice respecto al cuerpo y de la personalidad del “yo”.

Nos encontraremos con urbes y personajes *esquizofrénicos*, según la terminología establecida por Jameson. El individuo postmoderno es incapaz de entender su entorno y tampoco puede descifrar su propio código personal por carecer de la seguridad del lenguaje como herramienta que le permita la descripción de la realidad. Ni siquiera es posible asegurar que existe una realidad, sino más bien un simulacro de ella. Hablaremos, pues, de representaciones de la realidad y de visiones difusas, dolorosas, angustiosas del sujeto, que se vislumbra inseguro, fragmentado y perdido.

Los asuntos que preocupan al sujeto inmerso en una sociedad líquida son de todos los órdenes: económicos, sociales, sentimentales. Por eso, paradójicamente, se procura la salvación individual, imposible en una sociedad edificada a partir de un proyecto que sustituye lo racional por lo razonable y la verdad absoluta por la hipótesis conjetural.

2. Autor – Lector – Texto: una relación sin fin. El redescubrimiento del Yo

El autor escribe para el lector, en una relación en la que se reconocen ambos sujetos y escribe condicionado por ese hecho. A su vez, el lector proyecta sobre el autor un efecto *de feed-back*. Por supuesto que la comunicación a la que me refiero no es un diálogo sino un dialogismo, y el lector no es un lector real sino un lector formado en la imaginación del autor. Por él busca temas determinados, los ordena, desarrolla y presenta del modo más interesante según el fin que se propone.

El discurso de la novela se presenta como un proceso de comunicación, generalmente en prosa, frente al del poema, que es un proceso de expresión, generalmente en verso y al del texto dramático, que es un proceso de interacción, bajo la forma de diálogo, en prosa o en verso (BOBES, 1998: 208).

La presencia del lector en el momento en que el autor escribe es evidente para Eco, como explica en su “Apostillas a El nombre de la rosa” (1985), en su capítulo “Construir al lector” que incluso el deber del escritor es modelar al lector ideal:

Ritmo, respiración, penitencia... ¿Para quién? ¿Para mí? No, sin duda: para el lector. Se escribe pensando en un lector. Así como el pintor pinta pensando en el que mira el cuadro. Da una pincelada y luego se aleja dos o tres pasos para estudiar el efecto: es decir, mira el cuadro como tendría que mirarlo, con la iluminación adecuada, el espectador que lo admire cuando esté colgado en la pared. Cuando la obra está terminada, se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (del que está excluido el autor). Mientras la obra se está haciendo, el diálogo es doble. Está el diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y está el diálogo entre el autor y su lector modelo. La teoría figura en otras obras que he escrito, como *Lector in fabula* o, antes incluso, en *Obra abierta*, pero tampoco es un invento mío.

Puede suceder que el autor escriba pensando en determinado público empírico, como hacían los fundadores de la novela moderna, Richardson, Fielding o Defoe, que escribían para los comerciantes y sus esposas; pero también Joyce escribe para el público cuando piensa en un lector ideal presa de un insomnio ideal. En ambos casos -ya se crea que se habla a un público que está allí, al otro lado de la puerta, con el dinero en la mano, o bien se decida escribir para un lector que aún no existe- escribir es construir, a través del texto, el propio modelo de lector (ECO, 1985: 21).

Por ese lector imaginario el autor también selecciona la expresión lingüística más eficaz para su propósito:

[...] siempre el emisor utiliza las formas de expresión como estrategia para llegar a un receptor y, por tanto, actúa en una relación dual: él y otro, que lo condiciona al tenerlo en cuenta. El autor no escribe por escribir, como ejercicio sin fin, escribe para un lector que lo entiende porque conoce las claves de su discurso, el código de su sistema de signos (BOBES, 1998: 29).

La novela reproduce un proceso de comunicación paralelo al producido entre autor, obra y lector reales. El discurso, dentro del texto, da pie a un emisor, el narrador y también a un narratario, o receptor interno. En las novelas, la relación dialógica autor-obra-lector es la misma, no así la relación establecida dentro del texto entre el narrador y el narratario, que puede ser muy diversa en perspectivas y modos. La voz del narrador puede darse de forma inmediata y tiene competencia sobre las voces de los personajes, cediéndoles, en ocasiones, alguna de sus funciones. La voz del narrador no se limita a narrar, puede comentar, aclarar relaciones, términos de un discurso o de la historia y adoptar un tono determinado (moralista, de censor, o con cualquier función valorativa) o pasar esa función a algún personaje.

Haciendo resumen de todas las posibilidades y variantes, podemos decir que, aparte de la realidad donde está la pareja autor-lector, en la novela hay un narrador, que pudiéramos denominar “general”, que cuenta o describe desde fuera del texto y no aparece para nada en él, pero se sabe que existe porque si algo está contado, alguien lo ha contado; en todo discurso hay un “Yo” que cuenta, que puede quedar al margen de su discurso, pero que puede pasar a él, en cuyo caso estaríamos ante un segundo grado: un narrador que se introduce mediante un “Yo” en el discurso, que sería un narrador no modalizado, no personalizado, [...]. Un tercer narrador aparece en el texto ya modalizado por una determinada función (contar, narrar editar, comentar, etc.) o personalizado, es decir, con algún lexema caracterizador, [...] es una persona individualizada como persona, no solo como hablante, y en una función concreta, de amistad, de intermediario, de coordinador, de testigo, etc. (BOBES, 1998: 32-33).

En relación al papel del lector, este se ha incorporado tarde a la narratología,² a pesar de su importancia a lo largo de la historia de la teoría literaria,

² El término *narratología* fue acuñado por Tzvetan Todorov en su obra *Grammaire du Décaméron*, en 1969. En español, puede consultarse la obra de José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, de 1998 y de Darío Villanueva *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar, de 1995.

donde se percibe ya su presencia “en el trasfondo de las concepciones sobre el origen, los efectos o las relaciones entre sujetos del relato” (BOBES 1998: 37).

Añade Bobes (1998) que no a todos los lectores les produce el mismo efecto las mismas obras; cada lector selecciona y define sus relaciones con el texto a partir de lo que personalmente le inquieta, subyuga o interesa. Por tanto, hay que ver cuáles son los rasgos definitorios del texto para entender qué estímulos pueden conseguirse para impresionar a un lector. Por eso se dice que la obra elige a sus lectores, de la misma manera que los lectores eligen obras concretas. Hay cualidades muy concretas que funcionan en ese sentido de estimular la relación lector-texto. Habría que hablar de los gustos de cada época, de las tendencias e inclinaciones conscientes e inconscientes. Por este camino se penetra en la *Estética de la recepción*, que introdujo de manera explícita la figura del lector como categoría literaria (Bobes, 1998). La narración se hace contando con el lector, con su curiosidad. Su memoria es necesaria para guardar pistas o señales que permitan reconstruir una trama o encontrar claves interpretativas. El lector selecciona datos, los guarda y ordena en su memoria para sacarlos cuando convenga. Es la forma de obtener una lectura coherente que hace posible descifrar la intriga que se puede suscitar mediante un adelantamiento de motivos (*Vorgeschichte*) o retraso de motivos (*Nachgeschichte*).

La profesora Lucía Montejo Gurruchaga, en el capítulo IV “El lector”, incluido en el libro preparado junto a la profesora M^a Isabel de Castro García *Tendencias y procedimientos de la novela española*, señala que la obra literaria permite, según el tipo de lector –real, virtual o ideal-, muchas posibilidades de penetraciones distintas o de perspectivas individuales. Dependiendo del interés, concreto y subjetivo, el lector puede dejar volar su imaginación, proyectado sobre ella un proceso de identificación con uno o varios personajes sucesivamente, o “reconstruir el mensaje atendiendo a aspectos intelectuales del texto –análisis estructural, significaciones simbólicas, aspectos lexicográficos o estilísticos, o referentes culturales o sociales-, lo que no quiere decir que el lector, [...] deje de sentir la emoción que suscita al realidad narrada” (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 119).

Ítalo Calvino, en su obra *Por qué leer a los clásicos* (2000) nos da las claves de la interpretación de la literatura en la era postmoderna. En primer lugar, reivindica el retorno a los clásicos; prueba fehaciente de lo que se viene explicando en este trabajo, y es que la actitud posmodernista incorpora lo mejor de la tradición, en el sentido de revisión del pasado con una nueva mirada que incorpora al *lector activo*, autoridad

inoslayable a partir de los años sesenta del siglo pasado. En segundo lugar, Calvino reflexiona sobre la importancia de recuperar el placer de leer. Ya he comentado antes la sensación de fin de la partida que supuso la exacerbación del experimento huero al que había llegado la literatura del *silencio* y la necesidad que demandaba la sociedad de volver a sentir el gusto de leer una obra bien escrita.

El autor confirma la tesis de la importancia de la lectura como conversación permanente con el texto. La lectura de las obras clásicas, expone Calvino, deja una huella indeleble en la memoria, y su influencia se asienta en la experiencia individual tanto como en el inconsciente colectivo. Por eso, Calvino introduce la idea, plena de novedad y conceptualmente hermosa, de que una primera lectura es, simultáneamente, una relectura. A la vez, y con esa vuelta de tuerca paradójal y contradictoria del postmodernismo, el autor advierte que leer por vez primera a un clásico es una experiencia única de descubrimiento, nos dice, y revisitarlo en lecturas posteriores también: cada aproximación al texto es una experiencia inolvidable en que se nos es permitido vivenciar cómo lector y texto se transforman y cómo se produce la magia del redescubrimiento. El milagro de la vida propia del texto ante nuestros ojos se explica como la certeza de que el lector se ha transformado desde la primera lectura, por un lado porque su experiencia vital se ha ampliado, y por otro porque los libros también se transforman cuando mudan las perspectivas históricas de la lectura. En realidad un clásico es un texto infinito; nunca termina de leerse porque en cada época de la historia y en cada época de la vida se encuentran en él claves que antes no se habían percibido. ¿Y qué hace que un texto se convierta en clásico? Calvino sugiere que clásico es aquel libro que pensamos conocer bien y, sin embargo, cuando es releído nos sorprende con nuevos, inesperados e inéditos aspectos. Al mismo tiempo, la obra clásica recoge entre sus renglones la historia del mundo; al llegar a nuestras manos, es un texto marcado por las lecturas que otros hicieron de él, de forma que Ulises es el texto de Homero y al mismo tiempo es un texto en el que se han perpetrado incrustaciones y significados que, cabe preguntarse, tal vez no estaban implícitos en la idea del autor. Calvino, de manera muy perspicaz, ilustra ese pensamiento en el acto de leer a Kafka, lectura que no deja de estar influida por lo que un lector reconoce como *kafkiano*. Añade Calvino que un clásico es un texto del que pueden identificarse las huellas de su genealogía en textos posteriores, y el lector es capaz de verlas.

Avisa Calvino contra el peligro de la teorización de la historia literaria en el puro acto de la lectura. Por eso advierte que no se debe caer en el error de conocer a los

clásicos anteponiendo el estudio de un crítico o a un prólogo imponente a la propia lectura del texto. Para Calvino, es necesario que el lector entre sin intermediarios en la magia de la lectura, que se disponga a experimentar el viaje que se le propone dispuesto a vivir la sorpresa, porque “*chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, a semelhança dos antigos talismãs*” (CALVINO, 2000:13).

Tal es el poder de las obras clásicas que ellas sirven para que el lector defina su propia identidad en confirmación u oposición a su lectura. Y termina diciendo que un clásico es aquel texto que se mantiene firme incluso frente a la realidad más incompatible o adversa a él. Calvino concluye su argumentación añadiendo humor al ensayo: simplemente leer a los clásicos es mejor que no leerlos.

En la fiebre del concepto de lector activo, Eco en su *Obra abierta* advierte sobre la multiplicidad de lecturas y sobre el papel activo que debe exigírsele al lector:

De aquí la función de un arte abierto como metáfora epistemológica: en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, v, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, ésta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo (ECO & BERDAGUÉ (1985: 93).

Llegado a este punto extremo, hubo una vuelta atrás en la consideración del poder omnímodo del lector en cuanto a sus posibilidades de interpretación ilimitada. Lo cierto es que el propio Eco matizó en sus ensayos posteriores la noción extrema de obra abierta que propuso en 1962. En este sentido, justo es recordar la medida de estos tiempos:

[...] la percepción y la interpretación de una obra de arte no se realizan nunca sin la colaboración creativa de los receptores, no existe una recepción radicalmente pasiva, neutra e imparcial. Cada receptor aporta preconocimientos o 'prejuicios' —en la conocida terminología de Verdad y método gadameriana— y naturalmente contribuye con sus capacidades interpretativas a personalizar e individualizar la recepción de la obra de arte. Es así como se completa la unidad comunicativa de la obra de arte. Sin embargo, la obra no es jamás totalmente abierta como ha querido sugerir en un primer momento U. Eco teniendo que frenar más tarde el entusiasmo emancipador del lector (SPANG, 2005: 22).

En este triángulo autor-obra-lector, el texto y lo que le rodea también ocupan su propio espacio. Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual.

Para Pozuelo Yvancos (1994), en el apartado llamado *Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual* en su artículo “La ficcionalidad: estado de la cuestión.”:

La teoría literaria tiene la responsabilidad de establecer cuáles son los mecanismos por los cuales los mundos posibles no verdaderos cobran existencia a partir de la actividad textual. Las estructuras imaginarias no son descubiertas ni habitan ninguna región que las que la actividad textual construye. A este respecto la tesis de U. Eco sobre el lector y su modo de rellenar con su enciclopedia los vacíos y presuposiciones del texto es un cooperante de una actividad propiamente textual: es la obra la que pone las condiciones de su descifrado y la que prevé parte de las estrategias de su decodificación, pero la obra en el conjunto de mediaciones pragmáticas de la enciclopedia del lector, de la cultura y de su competencia literaria institucionalmente regulada y enseñada y transmitida (POZUELO YVANCOS, 1994:)³

Sin duda, quien lee a Calvino o a Pozuelo Yvancos tiene la mente puesta en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges, autor que por encima de todo se consideraba lector y abogaba por la importancia del lector y del texto en el contexto de la historia. No puedo evitar mencionar al escritor argentino cuando ha servido explícitamente de modelo para Barth, Eco, Calvino y tantos otros teóricos del postmodernismo.

En los años sesenta se habló de “la desaparición del autor”. Un trabajo decisivo fue). “*La muerte de un autor*”. *El susurro del lenguaje*, que apareció por primera vez en 1968. .

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas

³ En enlace donde se consulta está facilitado por la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en su sección Biblioteca Virtual Universal*. Este documento se ofrece sin numeración. [En Internet: en la biblioteca JMP Yvancos - biblioteca.org.ar. La referencia bibliográfica es POZUELO YVANCOS, J. M. (1994). “La ficcionalidad: estado de la cuestión.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (3), 265-284.

escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (Barthes, 1987)⁴,

El autor es representado en los relatos como una figura narcisista, representante del individualismo burgués y, en fin, un estorbo para la libre interpretación de la obra.

Sin embargo, estos últimos años se habla mucho sobre el *redescubrimiento* del *Yo* para contar historias en una suerte de perspectiva personalísima. Considero, por tanto, esencial que se haga un poco de historia para que se entienda la transcendencia de esa re-visitación de la primera persona.

En la Antigüedad greco-romana, el “yo” no era simplemente un asunto más del que escribir, sino que constituía específicamente la *escritura en sí*, porque contribuía a la *formación de sí*, al centrarse en un arte dedicado al arte de vivir. La literatura del Renacimiento fue una escritura del “yo” que suponía la idea de *individuo*. El Romanticismo comprendió el individualismo aliado con el concepto de *sinceridad*. Barthes y Foucault, en el auge del estructuralismo, criticaron la noción de autor en la narrativa contemporánea. Para el Foucault cercano a los postulados estructuralistas, el autor contemporáneo no era exactamente como el autor romántico, no era el sujeto del trauma como lo era el protagonista de la cultura humanista. La Literatura del XX, según el estructuralismo, creía que la obra adquiriría el derecho de matar al autor al hacer desaparecer las características individuales del escritor. Si acaso, la singularidad de la obra era la propia ausencia del autor. Advierto desde ahora que hay otro Foucault que devuelve su espacio al autor en ensayos posteriores en los que matiza y modifica muchas de sus primeras convicciones.

Barthes, cuando amenazaba de muerte al autor, pretendía, en realidad, espolear la *nouveau roman* para que “enterrase los restos del biografismo académico como única forma de interpretación específica de la obra literaria” (ALBERCA, 2007: 25). Lo cierto es que la institución literaria eliminaba, de un plumazo, la autoridad del autor para dársela por completo al lector. Como escritor, Jorge Luis Borges ficciona muchas de las cuestiones que plantea como desafíos la narrativa contemporánea. En “Pierre Menard, autor del Quijote”, habla sobre el papel del discurso literario ajeno al discurso veritativo del objeto real, por un lado, y del papel del lector como centro del

⁴ BARTHES, R. (1987). “La muerte de un autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. La cita procede de un enlace *web* sin numeración. [En Internet: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>]. Visto el 06/02/2015].

proceso y propietario del texto, por otro. El carácter no veritativo de la literatura es descrito como un palimpsesto, algo de orden histórico, profano, colectivo. Julio Cortázar, no lo olvidemos, escribe en los sesenta *Rayuela* novela donde la estructura se basa en la teoría de la recepción y del lector activo.

Y es que la “muerte del autor” es otro de los temas centrales de una primera etapa del postmodernismo. Ligado sin duda al antihumanismo, esa versión temprana del postmodernismo consideraba que el sujeto era un mito, que nunca existió. Esta aseveración se colocaba frente a la estética modernista, que veía en el autor el centro del proceso creativo al considerar que el artista, a través de su estilo y su singularidad, mostraba su cosmovisión personal. A diferencia del texto moderno en el que el autor era considerado un dios, se defiende que el autor no existe:

A diferencia de la modernidad, donde el autor trataba de no dejar huellas en su texto y de comportarse como un dios, el autor postmoderno, según Roland Barthes, no existe. Para Barthes, la escritura no emana de un centro u origen creadores, sino que, más bien, consiste en un espacio multidimensional en el que se entrecruzan y colisionan una variedad de escrituras, ninguna de ellas original (SOBEJANO-MORÁN, 2003: 8).

El primer Foucault escribe, en 1969, su ensayo *¿Qué es un autor?:*

La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor. Veán a Flaubert, a Proust, a Kafka. Pero hay algo más: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es conocido; y hace mucho tiempo que la crítica y la Filosofía tomaron nota de esta desaparición o de esta muerte del autor (FOUCAULT, 2010: 4).

Sin embargo, tampoco pareció conveniente que se descartara con tanta rotundidad la categoría de autor. Según el propio Foucault, en su etapa próxima a los conceptos de la cultura bajo el prisma de la última revisión de la postmodernidad, el autor es quien da la unidad a la escritura, asegura un cierto papel en relación a los discursos y las clasificaciones; el autor manifiesta un cierto discurso desde el interior de una sociedad y una cultura: es lo que se denomina “función autor”. De esta manera reflexiona sobre la afirmación de Barthes considerando que el autor no es autoridad ni

ser privilegiado pero forma parte consustancial del texto, porque este es inconcebible sin aquel. (KLINGER, 2007: 35).

Borges, amante de las contradicciones intrínsecas, también nos da la versión del autor como parte fundamental del hecho literario. En “El milagro secreto” considera el tiempo de la escritura como un proceso repetitivo, sucesivo, íntimo y profano, y se presenta a un autor reviviendo, individual y reiteradamente, el proceso mágico de la recreación, que se ve como la esencia de la literatura. El arte, la literatura, en la mente de un autor, se aparece como milagro que altera la linealidad de la historia. La creación es un milagro individual, secreto, donde autor y lector se disputan el espacio creador.

El postmodernismo, como vemos, resitúa al autor, lo recoloca en el tablero de la comunicación junto con la obra y el lector. El autor postmoderno de las últimas décadas considera que la única forma de vislumbrar lo escondido, despejando de sombras la visión del aquí y del ahora de la falsa imagen de la realidad, forma parte de su tarea de escribir, que desentrañar los simulacros pertenece a su mundo de creación. Por eso, el trabajo del autor es redescubrir la esencia de la vida humana. El presente, sin sombras, puede ser hallado por él. Para lograrlo, precisa de su libertad creativa. Al referirse a las novelas de Rushdie, apunta Milan Kundera que la imponente presencia del autor se basa en su libertad para imaginar mundos de ficción y dominar por completo el escenario:

[...] es la gozosa libertad de crear riquezas y destruirlas, la libertad de organizar bandas de asesinos y de masacrar a los enemigos, la libertad de hacer saltar las casas por los aires y aniquilar ciudades, es la libertad de miles de manos sangrientas que le prenden fuego al mundo. Todo ello no es una profecía; los novelistas no son profetas; el apocalipsis de *El último suspiro del moro* es nuestro presente, una de sus posibilidades (nos acecha agazapado, ahí está, observándonos) (KUNDERA, 2001).

Y es el propio proceso de desvelar lo escondido, por parte del autor, lo que salva el antagonismo entre lo real y lo ficcional. Este conflicto, como veremos, se soluciona, paradójicamente, de la mano de la propia literatura puesta al servicio del escritor que indaga profundamente sobre los simulacros de la realidad. El escritor tiene la capacidad de llegar donde otros jamás alcanzan a mirar. De nuevo, Kundera en, *La modernidad antimoderna*:

Cuanto más atenta y obstinadamente se observa una realidad, más se advierte que no responde a la idea que la gente se forma de ella; ante la amplia mirada de Kafka, la realidad se revela cada vez más irrazonable, por ende irracional, por ende inverosímil. Es esa ávida mirada largamente detenida sobre el mundo real la que conduce a Kafka, y a otros grandes novelistas tras él, allende la frontera de lo verosímil (KUNDERA, 2001).

Alberca, en su imprescindible *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de 2007, realiza un profundo análisis sobre los diferentes modos de la identidad narrativa en la novela contemporánea, sobre el cruce entre lo verdadero y lo fingido, la “autoficción”, a medio camino entre la novela (ficción) y la autobiografía. En este caso, el autor se convierte en personaje de ficción, de forma que la técnica narrativa es un reflejo de la inestabilidad de identidades y de ética en la sociedad actual, donde lo íntimo y lo público, lo social y lo político se mezclan desordenadamente.

¿Es la individualidad del artista una columna de fortaleza? Si en el pasado el individualismo era el motor del cambio, y cada sujeto cumplía escrupulosamente sus deberes sociales, apunta Alberca (2007), hoy hay una indefinición de esos deberes porque el concepto de *individuo* se ha vaciado de contenido; se ha convertido en alguien sin referencias morales ni normas fijas. Esta situación tiene un paralelo en el arte; se ha pasado del creador cuya personalidad extraordinaria transgredía barreras sociales al artista cuyo valor se mide por lo que cuesta su firma en el mercado, con el que establece estrategias promocionales para hacerse un personaje mediático.

Alberca comenta que la ficción funciona gracias al pacto entre el autor y el lector. En la novela lo que se cuenta se simula que es verdadero, y el lector suspende el principio de incredulidad propio de los mensajes que el sujeto recibe o sospecha que son falaces en la vida cotidiana. Esto ocurre porque:

[...] el novelista, al construir un mundo que no puede ser cotejado más que dentro de los márgenes del papel por tener una existencia textual sin correlato externo, pide a su lector que lo “imagine” como verdadero, o posible, aunque esta pretensión casi nunca esté formulada explícitamente, [...] (ALBERCA, 2007: 72).

El autor de las vanguardias aspiraba a crear nuevos mundos con nuevas metáforas que le convirtieran en un pequeño dios; sin embargo, el autor contemporáneo no pretende inventar otros universos sino hacernos más entendible el que habitamos. Su

destino es seleccionar, para la obra y al servicio del lector, los elementos que permiten la indagación del personaje y su entorno, en un intento de dar sentido al presente.

NOVELISTA (y escritor). Releo el breve ensayo de Sartre “¿Qué es escribir?”. No utiliza ni una vez las palabras novela, novelista. Sólo habla de escritor de la prosa. Es una diferenciación precisa. El escritor tiene ideas originales y una voz inimitable. Puede servirse de cualquier forma (incluida la novela) y todo lo que escriba, al estar marcado por su pensamiento, transmitido por su voz, forma parte de su obra. Rousseau, Goethe Chateaubriand, Gide, Malraux Camus, Montherlant. El novelista no hace demasiado caso a sus ideas. Es un descubridor que, a tientas, se esfuerza por desvelar un aspecto desconocido de la existencia. No está fascinado por su voz, sino por la forma que persigue, y sólo las formas que responden a las exigencias de su sueño forman parte de su obra. Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino. El escritor se inscribe en el mapa espiritual de su tiempo, de su nación, en el de la historia de las ideas. El único contexto en el que se puede captar el valor de una novela es el de la historia de la novela europea. El novelista no tiene que rendirle cuentas a nadie, salvo a Cervantes (KUNDERA, 2000: 110).

En la literatura de estos últimos años está muy presente el concepto de “retorno del escritor” entendido como *escritura propia* y *escritura del otro*. Klinger (2007:38) analiza la relación existente entre el “retorno del autor” y el exhibicionismo de la cultura mediática con el discurso sobre el papel del autor como sujeto literario producido durante el siglo XX. Para ello, menciona la noción de autor articulada por Foucault, que frente a la idea de la “muerte del autor” apuesta por la de “función autor” (KLINGER, 2007:27).

Por supuesto, como menciona Klinger (2007: 38), el autor que ha vuelto a la literatura no es una figura sacrosanta, sino que es alguien que, como expone Hal Foster (2001) en *El retorno de lo real*, muestra sus debilidades, es el artista como etnógrafo, que sustituye al modelo de “autor como productor” que propuso Walter Benjamín en los años treinta. Para Klinger (2007: 38), Foster, podría ser un continuador de Foucault, pues su posición crítica se entiende desde un postestructuralismo: el sujeto se comprende desde aquello que le falta, desde su vulnerabilidad extrema; y así, el “retorno del autor” sería una superación del autor modernista (supremo, cartesiano) y en cierta forma se daría continuidad a la idea de la “muerte del autor” redefiniéndola, porque lo que evidencia esa “escritura del yo” es la desorientación, el cuestionamiento de la identidad.

Esta situación explica el auge de lo autobiográfico y autoficcional como ingrediente de la novela actual. Entramos de nuevo en las paradojas postmodernistas, que incluyen una deconstrucción del papel tradicional del autor pero también se afirma

su presencia, indirecta y ambivalente, en la narración. En estos días, el “yo” narrativo no significa realmente que el autor sea el personaje “real”. Por lo tanto, el sujeto “ha renacido no sin contradicciones, como sujeto autobiográfico” (ALBERCA, 2007: 27).

En la actualidad se aboga por el retorno de la problemática del sujeto (que se cifra literariamente en el auge del género de la autoficción y de la falsa autobiografía). La literatura se comprende como un arte que puede ser un autoexamen que parte del interior del autor y se dirige al mundo. Hay quien habla de una sensibilidad neobarroca (KLINGER, 2007): la afectividad del autor no es solo tema sino que está en la propia atmósfera del relato. No existe una superposición de lo intelectual, la composición parte de una sumersión en la experiencia.

El retorno del autor es una realidad, no cabe duda de su presencia. Hay que considerar su sombra con matices que no se identifican en absoluto con la apuesta del autor omnisciente realista. Alberca comenta sobre el vínculo que une al autor con su obra como un hecho en la narrativa actual:

Tengo para mí que un elevado número de novelistas y un porcentaje importante de relatos mantienen un singular diálogo con lo real y con la parte que más de cerca les toca, es decir, su propia vida. Dicho de otro modo, muchas novelas, [...] establecen una dialéctica y tensa ecuación entre lo ficticio y lo vivido, entre lo real y su simulacro. Cada una de ellas representa una manera particular de metabolizar la experiencia propia y ajena en la escritura narrativa y de alumbrar el binomio vida-literatura (ALBERCA, 2007: 60).

Estos tiempos, regidos por el eclecticismo ideológico, la novela que se escribe ni acepta ni niega las aportaciones precedentes, y por lo tanto no pretende destronar al autor ni discutir su importancia. Al revés, parece claro que el autor ha vuelto con fuerza al terreno de la literatura, aunque ahora desde un territorio más ficcional al poner en entredicho su propia figura. En este espíritu de época, el autor puede estar presente, pero casi siempre su figura aparece de manera oblicua o paródica.

El término de autoficción daría cuenta, pues, de esa concepción de “retorno del autor” en el sentido de que coloca encima de la mesa la relación entre las nociones de lo real (o referencial) y lo ficcional; la presencia y la ausencia, y la articula mostrando la vulnerabilidad del sujeto.

La autoficción, además, permite crear un espacio autobiográfico y novelesco que incorpora elementos de la poesía y de otras artes haciendo con la mezcla de géneros

un material con fronteras permeables donde lo real y lo inventado cobran la importancia de desvelar misterios profundos.

Alberca explica el concepto de *pacto autobiográfico* elaborado por Philippe Lejeune, un experimento narrativo “que tuvo mucho de experimento genético en el que de manera flagrante se transgredieron también las leyes “naturales” de la creación literaria” (ALBERCA, 2007: 29). La idea es tomar elementos biográficos (él lo denomina *ADN biográfico*) y mezclarlos con principios activos ficticios. El resultado es una narración con dosis de autofabulación fantástica, que según la fórmula posee porcentajes diferentes de materias primas. De este modo se rompe la división tradicional entre lo natural y lo artificial, lo autobiográfico y lo ficticio.

La indagación de lo personal significa la búsqueda del ser profundo, y narrativamente esto se revela en las formas autobiográficas, memoriales y epistolares. El yo-narrador ha evolucionado y puede decirse que a partir de mediados del XX se une al concepto de persona. En cierto modo, el narrador se propone contarse a sí mismo una historia, como recurso de la psicología. Se desplaza al narrador omnisciente que habla en tercera persona y se escoge la primera, con el fin de proceder al autoconocimiento.

J. Rousset estudia los usos de la primera persona en la novela estableciendo tres grandes grupos: el yo actuando extradiegéticamente, el yo situado en un diálogo entre dos personajes y el yo intradiegético, que habla y se escucha en un soliloquio. Para L. Dolezel existe un yo-observador, que adopta al narrar una posición objetiva propia de la tercera persona, un yo-retórico que observa e interpreta, es decir, que no se instala totalmente en el mundo personal, y un yo-íntimo que observa, interpreta y actúa, pero desde la subjetividad de la conciencia. En la novela actual el narrador se sitúa desde las dos últimas posiciones, pero preferentemente se instala en la última (DE CASTRO, 1991: 33).

En la narrativa postmoderna es necesario considerar que la recuperación del autor está ligada a un estado espiritual de emociones y la psicología colectiva que ha dado prestigio a lo individual frente al desencanto de las causas políticas o los grandes conceptos. Los autores y los lectores procuran respuestas en la individualidad, en lo íntimo y lo sentimental. Me parece que una prueba de la revitalización del Yo, con las matizaciones precisas que son necesarias dentro del universo heterogéneo de la postmodernidad, la profusión de la escritura autobiográfica entre escritores, artistas pensadores y científicos. Romera Castillo, en su trabajo de investigación *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (2006) recopila y analiza la literatura autobiográfica, género en boga en España en estas últimas décadas (al

contrario que otras literaturas europeas, la española no se había prodigado en la literatura autobiográfica) en *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo XX)* publicado en 2006 y que recopila artículos e investigaciones. Como queda dicho en su estudio, la demanda de este tipo de escritos en el que se cuentan experiencias personales y se elabora la imagen de uno en relación a los otros y ante sí mismo es una respuesta al interés que despierta el sujeto como individuo que acumula su propia visión del mundo, fragmentaria y parcial.

2.1. Anotaciones a modo de anticipado resumen

Para terminar este capítulo, quiero aquí establecer unas conclusiones breves de los tres elementos estudiados, autor – obra – texto, mostrando sus conexiones entre sí para entender el proceso de creación de la ficción en el que interviene, también, el redescubrimiento del “Yo” narrativo.

El autor de la postmodernidad, como se ha demostrado en estas páginas, no ha desaparecido: ya no es el todopoderoso narrador realista, pero se necesita de él para dar significado a la ficción. El autor, debilitado en su identidad como todo individuo de esta frágil cotidianeidad, ha vuelto a la literatura reforzado en su labor de buceador de las profundidades de la existencia que aspira a hallar el tesoro de alguna certeza. En el proceso de su escritura, poco importan su persona o su biografía. La función autoral es descubrir otra realidad, más profunda y más verdadera.

El texto postmoderno es en su esencia un texto híbrido, un texto metaficcional y un texto polifónico, “porque siempre el discurso de la novela es polifónico; esta es una de sus características” (BOBES, 1998: 207).

La hibridez está íntimamente relacionada con la complejidad postmoderna. Así lo entiende M^a de las Nieves Ibáñez Ibáñez, en su Tesis Doctoral, *El “híbrido narrativo” en la novela de Antonio Muñoz Molina* (2014):

Pero como factor más trascendente señalaría que la hibridez es requerida por la complejidad del mundo actual, a la que algunas novelas tratan de dar respuesta (ya que el escritor ha desvelado esa “odisea moderna” del individuo extraviado y disgregado, angustiado por el absurdo del mundo, del que habla Vila-Matas): la novela se reinventa constantemente para adecuarse, incluso adelantarse, a cada época. Porque no se trata de esencias invariables, sino que es, como bien dice Muñoz Molina, “una flecha lanzada al vacío del porvenir”, al contrario que la épica, la novela “es el espacio convulso del devenir, del llegar a ser, del viaje entre mundos y tiempos”. Pero de poco serviría que, desde este género, se trate de abordar la heterogeneidad y complejidad actuales si no recibe el refrendo de los lectores; de ahí que, para llegar al mayor número de estos algunos de los componentes del híbrido sean, de hecho, subgéneros populares (IBÁÑEZ, 2014: 439).

Por ende, la yuxtaposición postmoderna es también, entonces, responsabilidad del lector, pues el autor deposita su confianza en la capacidad del lector para recrear el texto gracias a procesos de interpretación y asociación que parten de la experiencia de la lectura y de la memoria de otras lecturas. Huelga decir, en relación al lector del texto postmoderno, que toda interpretación depende de él y de su forma de mirar.

Como se ha dicho, la narrativa actual presenta, yuxtapuestos, elementos que pertenecen a la tradición clásica y moderna. La interpretación que hace el lector, que re-semantiza el texto clásico al asociarlo con textos modernos (o lo contrario), produce una lectura dinámica en la que pueden establecerse variadas asociaciones intertextuales. Por eso cuando se habla de formas postmodernas de mirar los textos en seguida revisamos el material literario para hallar sus fuentes, referencias, citas.

Desde la psicología y la sociología se entiende la necesidad contemporánea de crearse nuevas identidades. Nuestra sociedad capitalista necesita del nomadismo identitario desde el momento en que el “yo” se ha convertido en un objeto mercantil. Por eso se produce una reinención del “yo” en un mundo lleno de cambios constantes. El autor se encuentra con la posibilidad de crearse varias identidades, o clones, o de vivir todas las vidas posibles a partir de una perspectiva diferente gracias a la primera persona verbal. Esta suplantación de la realidad y de la identidad por la ficción origina una visión inquietante al lector. Volveríamos a hablar aquí de Bauman y sus “sociedades líquidas” en el sentido de incertezas sobre la identidad, de la frágil e indecisa individualidad que colapsa la percepción del individuo y, en el caso de la literatura, se refleja cristalinamente en el mundo de los personajes de las novelas postmodernas con sus identidades desconcertantes.

Por ese motivo, autor, narrador y personaje se han convertido en una identidad visible y reconocible en las tramas narrativas. Sin que la narración sea un enunciado verdadero, se consigue el mágico presente de la obra de arte.

Quiero subrayar también que la ficcionalización no es un procedimiento más en el proceso creador, sino que está presente desde el primer momento hasta la terminación de la obra. En cierto sentido sigue en vigor hasta en la recepción, que es equiparable a un nuevo proceso de ficcionalización porque, [...], la descodificación debe comprenderse como colaboración y con-creación que resulta más intensa aún en la recepción de la obra literaria en la que el receptor tiene que «construir» el mundo que le presenta el autor a través de la palabra. La ficcionalización en la creación se manifiesta como una orquestación eficaz de los recursos artísticos en todas las fases de su génesis, hasta recibir una forma apropiada a los diversos aspectos y matices de la unidad, la verdad y la bondad; una orquestación que, realizada con la debida pericia, desembocará necesariamente en belleza. La belleza de una obra de arte no es consecuencia de la añadidura de elementos nuevos a los componentes ya existentes, sino que es la perfección que nace de la lograda y apropiada integración de todos los componentes y procesos de elaboración de la obra de arte (SPANG, 2005: 21).

3. Un modelo de novela postmoderna: El nombre de la rosa. Guía para ser un novelista postmoderno (con ironía)

Ya he apuntado que la complejidad y el divertimento se llevan bien en el postmodernismo. También he anticipado la importancia recobrada del papel del lector, con quien el autor establece un pacto que compromete la comprensibilidad del texto. El autor postmoderno exige la participación activa del receptor, que es impelido a ocupar los huecos de interpretación que el autor propone. Pienso que no hay nada más clarificador para entender la propuesta postmodernista en la novela que señalar algunos de los más interesantes hallazgos en el uso de las técnicas narrativas propuestos en una obra que cumple perfectamente con sus preceptos y requisitos. Por eso traigo aquí un ejemplo paradigmático, *El nombre de la rosa*, caso literario de éxito de masas y literatura exigente.

Esta novela coloca al lector en una posición central. Su papel es tan importante que de alguna forma interviene en el proceso de la novela, transformándola a partir de su reinterpretación personal; es bueno recordar aquí la profesión de semiólogo de Eco y lo que eso puede significar a la hora de construir una novela:

La semiología, al considerarse la obra de arte literaria como un elemento en un proceso de comunicación, siempre contó con el lector como término: la curiosidad, la impaciencia, la memoria, la inteligencia interpretativa del lector son condiciones necesarias para que se produzca una comunicación literaria eficaz (BOBES 1998: 39).

En un nivel, la novela de Eco arrastra al lector a devorar la historia, como es normal en un *thriller*. Eco sabe muy bien poner en funcionamiento los mecanismos que producen la emoción en la trama, colocando certeramente las pistas que el lector debe seguir para desentrañar un misterio típico de una historia de detectives. En otros niveles, Eco revaloriza las posibilidades técnicas del género de la novela.

Si Eco sitúa su narración en la Italia del siglo XIV es para dar mayor interés a lo que se cuenta, permitiendo así introducir aspectos muy queridos de la postmodernidad: la historia como sucesión de actos que se repiten en el tiempo; la recreación de la historia reinterpretándola y ajustándola en un espejismo de historia “real” e historia ficcional. Inevitablemente, las escenas de amor y deseo y de tortura inquisitorial conducen al lector a Foucault cuando este trata de la historia de la sexualidad, por un lado, y de la genealogía de los poderes y de las sociedades disciplinarias, por otro.

Es así como la elección de un escenario sofisticado y lejano permite la intertextualidad con el entrecruzamiento de otras lecturas y la aparición de otros códigos interpretativos. De tal forma, el texto puede leerse como una reflexión sobre la culpabilidad si nos vamos al terreno filosófico; como un análisis de la historia de las ideas ya que la narración está trufada de alusiones y referencias culturales (vistas muchas veces paródicamente); puede ser un homenaje –no exento de cierta malicia- si nos situamos en el terreno de la literatura, en el que, casi siempre irónicamente, aparecen autores y textos emblemáticos (Borges está muy presente en *El nombre de la rosa*); y, así mismo, es posible interpretar el texto dentro del ámbito de la semiótica, puesto que desentrañar el enigma motor de la historia permite ver cuáles son los signos y paradojas que intervienen en nuestra re-construcción e interpretación de la obra.

Hay que contar además con la polifonía procedente de la intertextualidad discursiva: es frecuente que el discurso de una novela reproduzca, parodie, imite, o recuerde el discurso de textos anteriores: estilo caballeresco, estilo pastoril, sentimental, etc., que se trasladan a otras obras, por boca del narrador o de algún personaje, y es también frecuente que se omita o parodie la forma de hablar de una clase social: lenguaje jurídico, lenguaje profesoral, etc. (BOBES, 1998: 209).

Eco demuestra, en tanto que pone en funcionamiento su propuesta de unir elementos de la alta cultura y la cultura de masas, que es posible implicar a públicos/lectores muy diferentes en la obra artística. Ya no hay “silencio” sino comunicación entre el autor, el lector y la obra, y además, la experiencia tiene que producir placer, debe ser divertido. Así, en sus *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, en el capítulo titulado “Diversión” dice el autor:

Divertir no significa di-vertir, desviar de los problemas. Robinson Crusoe quiere divertir a su lector modelo contándole los cálculos y las operaciones cotidianas de un honrado homo o economicus bastante parecido a él. Pero, después de haberse divertido leyéndose en Robinson, el semblante de Robinson debería haber entendido de alguna manera algo más, debería haberse transformado en otro. De alguna manera, divirtiéndose ha aprendido. Unas poéticas de la narratividad sostienen que el lector aprende algo sobre el mundo; otras, que aprende algo sobre el lenguaje. Pero siempre aprende. El lector ideal de *Finnegans Wake* debe acabar divirtiéndose tanto como el lector de *Carolina Invernizio*. Lo mismo. Pero de una manera diferente. Ahora bien, el concepto de diversión es un concepto histórico. Cada etapa de la novela tiene sus propias maneras de divertir y de divertirse. Es indudable que la novela moderna ha tratado de reducir la diversión de la intriga para potenciar otros tipos de diversión. Yo, que admiro profundamente la poética aristotélica, siempre he pensado que, pese a todo, una novela debe divertir también, y especialmente, a través de la intriga. Es indudable que, si una novela divierte, obtiene el consenso de un público. Ahora bien, durante cierto tiempo se creyó que el consenso era un indicio negativo. Si una novela encuentra consenso, será porque no dice nada nuevo, porque le da al público lo que éste esperaba (Eco, 1985: 25).

Borges se refiere al infinito, a lo que es inefable, incontable, inabarcable, a la eternidad y a la simultaneidad de los actos y a la dimensión cíclica de la historia. El universo no es uno sino infinitos universos que repiten los actos con sus errores. El laberinto es la metáfora sobre el viaje, la transformación, la pérdida y la sorpresa. Otros cuentos se refieren a la degradación de la historia, como “EL Sur” y en “Las ruinas circulares” donde defiende la filosofía idealista de Berkeley sobre la inmaterialidad de las cosas y seres materiales, que existen sólo en la mente de algún ser o de alguna entidad superior. Solo la palabra escrita tiene plena realidad ontológica y las cosas solo existen mientras remiten a la escritura. La idea que gobierna su obra, y que está ironizada en *El nombre de la rosa*, es que la literatura es un mundo construido y gobernado por el intelecto, como una revancha de orden mental contra el caos del mundo (Calvino, 2000: 247). El lenguaje es un afirma la exploración del inconsciente y la palabra escrita influye sobre la imaginación por su contenido emblemático o conceptual.

Con *El nombre de la rosa*, Eco da un ejemplo de texto postmoderno. Hay en la novela un desafío formal y un alegato subversivo. Considerando su carácter de investigación narrativa, de provocación y experimentación formal, Eco explora las posibilidades técnicas del género tal y como proponía Barth. Es una novela postmoderna también desde el punto de vista de la interpretación. El texto plantea una revisión de la historia de la cultura, porque *El nombre de la rosa* es una obra cínica, revolucionaria y contestataria que pone del revés el estatus de la historia y su carácter de verdad inquebrantable.

Adso, el joven aprendiz, es un ejemplo de ese personaje que en las obras postmodernas se encuentra en un estadio de crecimiento, aunque frecuentemente no sabe identificar el proceso que está sufriendo ni, por tanto, es capaz de asumir conscientemente el itinerario de aprendizaje que la trama le propone. Su voz narrativa es dual, pues a veces quien cuenta la historia es el joven adolescente en el presente de la acción y a veces el anciano octogenario que recuerda a su maestro y lo que sucedió en la abadía benedictina. El doble juego enunciativo proporciona una magia especial al relato. Incluso así, ese narrador en cierto modo deficiente proporciona las claves necesarias para que un lector ideal llegue mucho más lejos que el personaje. Así, Eco en el apartado titulado “¿Quién habla?” en sus “*Apostillas a El nombre de la rosa*” (1985) explica:

Adso fue muy importante para mí. Desde el comienzo quise contar toda la historia (con sus misterios, sus hechos políticos y teológicos, sus ambigüedades) con la voz de alguien que pasa a través de los acontecimientos, los registra todos con la fidelidad fotográfica de un adolescente, pero no los entiende (ni los entenderá plenamente cuando viejo, hasta el punto de que acaba optando por una fuga hacia la nada divina, que no era la que su maestro le había enseñado.) Que se entienda todo a través de las palabras de alguien que no entiende (ECO 1995: 14).

La novela, que ha tenido un recorrido de *best-seller*, se ha convertido en película de éxito mundial. Por tanto, estamos ante un producto híbrido en toda su esencia: no establece fronteras ni en los formatos (palabra e imagen) ni en los géneros narrativos; plantea dimensiones múltiples de interpretación; y no concluye con un solo final posible, no hay “fábulas maestras” aquí. Su reconstrucción ficcional de la historia permite crear un ambiguo escenario de lo que pudo haber sido y no fue, con la intención tal vez de re-visitar la historia para corregirla, y donde lo real y lo ficcional se

entremezclan, con un toque quijotesco final que no puede evitar verse con una irónica sonrisa.

Cuando ya se había anunciado hasta la saciedad la muerte de la novela, Eco reconduce el género dotándolo de su mayor sentido: recuerda el disfrute que produce leer. *El nombre de la rosa* es una novela de crecimiento, histórica, ficcional, un *thriller*, una novela de sentimientos. Introduce oblicuamente cuestiones relacionadas con el poder y el saber, con la búsqueda del conocimiento, la culpa, el derecho a la libertad, al amor. Su tono por lo general es irónico y a veces paródico, sin dejar de sentir ternura por sus personajes. Se ofrece un panorama complejo de las relaciones personales y una inevitable disquisición sobre la imposibilidad de obtener informes objetivos de la realidad, que es de por sí compleja y difusa. Pues bien, con todos sus múltiples códigos de interpretación que satisfacen al intelectual, al mismo tiempo, Eco ha arrasado en las listas de libros más vendidos y es la figura emblemática del intelectual mediático.

Eco, en definitiva, ha conseguido escribir una novela policíaca, popular, de consumo fácil, arquitectónicamente perfecta, milimétricamente trabajada, ambiciosa en su construcción estética e ideológica y placentera en su lectura.

Esta visión de la construcción narrativa estará muy presente en mi análisis posterior de la obra de Clara Sánchez.

4. Los caminos de la ficción postmoderna

En este trabajo ya se ha definido, en varias oportunidades, qué es la novela, y hemos visto ejemplos de novelas postmodernas. Sin embargo, es necesario reflexionar más sobre el género. Según Bobes (1998) la novela es un género que no tiene límites en su temática, reflexiona sobre sí misma en numerosas ocasiones para autoanalizarse (metanarración), y es sensible a las corrientes de su época en filosofía, ideología, relaciones sociales, y cualesquiera acontecimientos del panorama histórico. Por lo tanto, el género de la novela es difícil de clasificar y valorar.

Por ende, la novela se beneficia de los temas y formas de otros géneros literarios y de otras expresiones artísticas, y no reconoce ninguna ley porque es tan solo fiel a la ley de transgredirlas todas. De ahí que presente múltiples formas.

La novela es un texto narrativo de carácter ficcional, de una cierta extensión, y que implica un proceso de comunicación a distancia entre el sujeto-autor, y el sujeto-lector, por medio de un relato. La novela es, de esta forma, expresión estética y

comunicación social, pues se entiende como interacción a partir de sus unidades: personajes, acciones, tiempos y espacios.

La ideología que se encuentra detrás de las conductas de los personajes y cómo se valoran y los motivos que se seleccionan para elaborar las tramas cambian a lo largo de la historia y con ella cambia todo el discurso. La novela, según este punto de vista, se sitúa en un tiempo y en un movimiento cultural, más que en criterios de oposición entre las obras históricas.

Así mismo, la novela, como género, se halla en el territorio de las preguntas existenciales; no es historiografía sino arte al servicio del descubrimiento y la indagación. Porque se descubre mejor quiénes somos, por dentro, y lo que no conseguimos entender de la realidad se intuye de forma más profunda en las grandes obras. Kundera nos lo explica en *La modernidad antimoderna* (2000):

Hay que comprender lo que es la novela. Un historiador relata acontecimientos que han tenido lugar. Por el contrario, el crimen de Raskolnikov jamás ha visto la luz del día. La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: “ser-en-el-mundo”. Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo. En Kafka, todo esto está claro: el mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una posibilidad extrema y no realizada del mundo humano. Es cierto que esta posibilidad se vislumbra detrás de nuestro mundo real y parece prefigurar nuestro porvenir. Por eso se habla de la dimensión profética de Kafka. Pero, aunque sus novelas no tuvieran nada de profético, no perderían su valor, porque captan una posibilidad de la existencia (posibilidad del hombre y de su mundo) y nos hacen ver lo que somos y de lo que somos capaces (KUNDERA, 2000: 34-35).

Para Kundera, como deja escrito en *La modernidad antimoderna* (2001), la novela es “la gran forma de la prosa en la que el autor, mediante egos experimentales (personajes), examina hasta el límite algunos de los grandes temas de la existencia” (Kundera, 2000: 109). En otro ensayo, titulado *La modernidad antimoderna*, el mismo autor añade:

La novela nace con los tiempos modernos, que convierten al individuo en la “base de todo”. Ningún otro arte se concentra hasta tal punto en el individuo, en su carácter único e inimitable. En nuestras vidas reales, poco sabemos de cómo eran nuestros padres antes de nuestro nacimiento; vemos llegar y marchar a nuestros seres más próximos; apenas desaparecen, otros ocupan su puesto: largo

desfile de sustituibles. Únicamente la novela aísla al individuo, lo ilumina, lo hace insustituible (KUNDERA, 2001).

El profesor Kurt Spang, en su ensayo *Repensando la literatura como arte* (2005), propone una forma de abarcar y clasificar el género:

Por tanto, el género es una combinatoria flexible de constantes y variantes de varia índole. Para que haya género debe haber un cierto número de elementos fijos. (Por ejemplo, y hablando de un género literario, para que haya novela debe haber un narrador y una historia extensa que a su vez se compone de figuras, tiempo y espacio). Cada una de estas constantes es realizable de diversas maneras y comprende, por tanto, ya unas variantes internas ampliables por otras externas. Ilustraremos el primer caso con las constantes de narrador e historia: es sabido de todos que existen numerosos tipos de narrador y numerosas posibilidades de realizar figuras, tiempo y espacio en una narración. También por este motivo los géneros deben considerarse como moldes flexibles. En su caso pueden surgir subgéneros si alguna o varias de las variantes se convierten en constantes de este subgénero. Eso ocurre, por ejemplo, con la novela epistolar, que tiene como constante definitoria una de las variantes de narrador, a saber, la del autor de cartas. También se da el caso de la introducción de nuevas variantes, un hecho que nos permite, entre otras cosas, rastrear la evolución histórica de los géneros a través del análisis diacrónico de determinadas variantes que, sin alterar por ello las constantes, han podido entrar, por las razones que sean, en una configuración genérica determinada. Urge reiterar el hecho de que la configuración de una obra dentro de los moldes de un género no la priva de su unicidad característica. Cada obra de arte es irrepetible, pero este hecho no debería conducir a la suposición de que es radicalmente única e incomparable —como sostenía Croce respecto de las obras literarias—. El género es precisamente un aspecto que comparten todas las obras de arte formando así grupos con rasgos comunes que permiten su comparación (SPANG, 2005: 21).

Lo cierto es que no hay un criterio unánime que explique el concepto de género, como señala Bobes (1998). Hay criterios metodológicos muy difusos y el escenario teorizador se presenta muy complejo, con límites difusos e impredecibles. La actualidad nos depara con textos narrativos de naturaleza heteróclita en relación a los géneros, por un lado. Por otro, hay que considerar la existencia de gran número de géneros, de ellos su vez se derivan más subgéneros, y aún se distinguen subdivisiones entre estos. Para complicar más la clasificación, también existen diferentes criterios para identificarlos (histórico, sociológico, pragmático, estructural, lógico, comparativo). Spang, en *Géneros literarios* (1993), distingue distintos niveles de abstracción y observación (de lo general a lo concreto) para clasificar los géneros y definirlos. Se dirige primero las manifestaciones verbales en general, después la literatura general o total, más tarde la presentación literaria o género teórico de la forma parte; esto es:

narrativa, lírica y drama; a continuación, enfoca el grupo al que pertenece (en este caso, la novela) y, por fin, concluye con el análisis de la obra literaria individual.

Ya se ha hablado aquí suficientemente del postmodernismo como la percepción de un momento sin historia, sin expresión de presente, sin caminos de salida. ¿Cómo se representa un mundo así en la narrativa?

El desconocimiento o incapacidad para ver el presente con los ojos de una actualidad transmitida por simulacros se representa en la novela a partir de la relación entre realidad y ficción, que puede darse en planos diferentes, múltiples. La historia, por ejemplo, es un territorio ficcional tanto como el de la crítica y la pura ficción; ya he señalado el carácter *didáctico* de *El nombre de la rosa*, y está presente en otros autores además de Umberto Eco: Roland Barthes, Italo Calvino, John Barth, Donald Barthelm, Alan Kundera.

La cultura y las artes se muestran como territorios fronterizos: entre la historia, la “realidad”, la ficción literaria y la ficción cinematográfica hay también ficción documental, por ejemplo. Y en términos de ficción y meta ficción pueden crearse textos de frontera, igual que la ficción entendida en su noción tradicional puede verse entreverada con múltiples parodias de ella.

A propósito de la hibridación de las disciplinas y los géneros, Joan Oleza, en su trabajo *Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo* (1996) analiza cómo a partir de los ochenta del siglo pasado la historia se ha trasladado e interesado por otros ámbitos; y así la historia actual se define como un espacio en expansión y fragmentación donde caben otros territorios: la antropología, la vida cotidiana, los usos amorosos, el género, la ecología o la poesía. La postmodernidad ha acabado conspirando, pues, contra el concepto de “pureza” también en el territorio de la historia, y esta corresponde a la pasión actual por los materiales heterogéneos, discontinuos, mezclándose con otros ámbitos de diferente naturaleza (OLEZA, 1996).

Recordaré aquí la lógica de esta situación; ya que el postmodernismo considera la realidad como parte de la ficción; una construcción deliberada, un producto de las convenciones del lenguaje y de los géneros del discurso. Por consiguiente, la ficción postmoderna a su vez puede, simultáneamente, ser una reflexión sobre el presente a partir del pasado; una reflexión del propio discurso; una forma de experimentar entre el tiempo del relato y la escritura; una oportunidad para crear alusiones a la memoria y a la importancia de preservarla; una meta ficción

historiográfica; una revisión irónica o paródica del pasado; etc. Lo importante es entender que no hay, en la narrativa postmodernista, explicaciones excluyentes y definitivas o totalizadoras.

Y es que en el postmodernismo no encontraremos un rechazo explícito a las convenciones sino más bien un tratamiento problemático de todas ellas, vistas estas convenciones a partir de la historia contemporánea. Por eso, lo fronterizo no termina aquí; las ficciones parodian simultáneamente las convenciones de la cultura elitista y la mezclan con manifestaciones de la cultura de masas y populares, que incluyen el lenguaje de la televisión, (algo impensable en otros tiempos). En el mundo del cine, la mezcla de géneros produce verdaderos éxitos de taquilla. Se han hecho películas que son un cruce entre la retórica tradicional y el lenguaje de los medios de comunicación y que al mismo tiempo reflexionan sobre el hecho artístico con estudios rigurosos sobre la nueva estética de la postmodernidad. Ahí están, para demostrarlo, *Blade Runner*, *¿Quién engañó a Robert Rabbit?* y *La rosa púrpura de El Cairo*.

Lauro Zavala, en *La ficción postmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* (2007), analiza la forma de mirar los textos en las obras clásicas, modernas y postmodernas según nociones narrativas como la relación entre realidad y ficción; el simulacro, la estructura y la deconstrucción; el tiempo y el espacio; el concepto de suspense; la interpretación.

En las fronteras entre realidad y ficción, nos dice Zavala, la literatura clásica representa la realidad a partir de convenciones genéricas, la literatura moderna desde la representación metafórica que cuestiona códigos específicos y la postmoderna utiliza las convenciones genéricas y metafóricas según le convenga, porque no hay credibilidad ni incredulidad, así el escritor se permite ironizar sobre los códigos que se emplean para representar la realidad. La estética postmodernista entiende la realidad como algo autónomo, por lo tanto es inútil establecer la dicotomía entre realismo o antirrealismo; conviene más situarse en el plano de la creación de realidades autoreferenciales. Los simulacros en la textualidad moderna son una copia del original y en el texto postmoderno los simulacros se presentan como una copia donde no hay original, (Borges crea su propia genealogía). Sobre estructura y deconstrucción, en el texto clásico, historia y discurso coinciden en una secuencia narrativa lógica que va desde su principio hasta su fin; en la modernidad, el orden se ha alterado de acuerdo con las necesidades de la narración y en el postmodernismo la ficción es una mezcla de ficción secuencial y metafórica, esto es, no hay una versión exclusiva sino ficciones itinerantes

y fronterizas. El tiempo y el espacio en el texto clásico se presentan en su forma secuencial, como testigos fiables; en el modernismo, el tiempo y el espacio tienen una forma subjetiva, por lo que hay simultáneas estrategias narrativas. Los textos postmodernistas construyen diferentes formas de constitución de un universo imaginario que solo puede ser creado en el contexto de la ficción. Sobre el efecto de suspense, el texto clásico espera al final para mostrar la revelación; el modernismo presenta epifanías sucesivas, y el texto postmodernista puede jugar con ambos ritmos, según sean las competencias del autor y, sobre todo, las de los lectores. Finalmente, sobre la interpretación del texto, ya se ha hablado de cómo el texto depende casi exclusivamente de las lentes utilizadas por el lector para leer un texto, y en el postmodernismo las posibilidades son múltiples.

En este trabajo se ha mencionado con anterioridad el concepto de intertextualidad y de hibridación, pero es necesario volver a ellos una vez más. La ficción clásica se basa en la reproducción de códigos; la modernidad en la negación de estos y los textos postmodernos aceptan tanto los códigos clásicos como su negación. El resultado de la sumatoria de *lo que es* y *lo que no es* proporciona esa naturaleza paradójica y postmoderna de la realidad en el contexto narrativo.

Los laberintos permiten mostrar el estudio de mapas y territorios, ya sean físicos o conceptuales, en los textos. En la estética clásica los laberintos aparecen de forma circular, alrededor del concepto de verdad, que es única. La estética modernista presenta el laberinto manierista o en su forma arbórea, (permite ramificaciones dentro del texto), por lo que puede haber varias verdades en el texto. En el postmodernismo, los laberintos son susceptibles de ser circulares o arbóreos o los dos al mismo tiempo. Por eso en el texto postmodernista puede haber varias verdades y múltiples interpretaciones en el mismo texto, cada una verdadera en su contexto (ZAVALA, 2007).

Sobre la metáfora del laberinto, Eco lo explica de forma muy didáctica en “Apostillas a *El nombre de la rosa*” (1985) en el capítulo “La metafísica policiaca”:

Un modelo abstracto de esa estructura es el laberinto. Pero hay tres tipos de laberinto. Uno es el griego, el de Teseo. Ese laberinto no permite que nadie se pierda: entras y llegas al centro, y luego vuelves desde el centro a la salida. Por eso en el centro está el Minotauro; si no, la historia no tendría sal, sería un mero paseo. El terror, en todo caso, surge porque no se sabe dónde llegaremos ni qué hará el Minotauro. Pero si desenrollamos el laberinto clásico, acabamos encontrando un hilo: el hilo de Ariadna. El laberinto clásico es el hilo de Ariadna de sí mismo.

Luego está el laberinto manierista: si lo desenrollamos, acabamos encontrando una especie de árbol, una estructura con raíces y muchos callejones sin salida. Hay una sola salida, pero podemos equivocarnos. Para no perdernos, necesitamos un hilo de Ariadna. Este laberinto es un modelo de trial-and-error process.

Por último, está la red, o sea la que Deleuze-Guattari llaman rizoma. En el rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro, ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático. El laberinto de mi biblioteca sigue siendo un laberinto manierista, pero el mundo en que Guillermo se da cuenta de que vive ya tiene una estructura rizomática: o sea que es estructurable pero nunca está definitivamente estructurado (ECO, 1985: 23).

La ficción postmoderna es el espacio en que van a fusionarse los componentes de las formas tradicionales de la ficción y las formas experimentales o vanguardistas. Las formas de ficción y las formas de lectura postmodernas tienen en cuenta al observador implicado. Cuando se observa, y se escribe acerca de esa observación, se altera el comportamiento del fenómeno observado.

Para explicarlo, doy la palabra al profesor Lauro Zavala. Su brillante investigación doctoral *La ficción postmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos* (2007) transita entre los códigos de los espacios discursivos del texto escrito y del fílmico:

El referente más elaborado para la escritura en todas las ciencias sociales y naturales es la escritura literaria. Y de todas las formas de la escritura narrativa y argumentativa tienen como referente para su estudio y su práctica a las reglas de la retórica. El ámbito de la retórica postmoderna se apoya, entonces, en la explicitación de las condiciones de posibilidad del mismo discurso (ZAVALA, 2007: 13).

Asistimos a un momento en que la cultura se percibe sin fronteras claras; es moderna y está al mismo tiempo distanciada de la modernidad; se halla dentro de las instituciones y al mismo tiempo las transgrede. En narrativa hace tiempo que saltaron por los aires las preceptivas literarias que delimitan fronteras de género y nociones de ficción y realidad.

En realidad, además, la ficción nos aproxima mucho más a la verdad que el mero relato sincero de lo que pudo haber pasado o pasó. Porque lo interesante del proyecto de narrar hoy es que lo real se ha vuelto dudoso; o más que dudoso, es algo que se extingue en múltiples identidades cuya verdad es una incógnita y la trama es el

resultado de lo vivido tanto como lo inventado, entremezclados ambos, con lo que se ha alcanzado una sistemática ficcionalización de la realidad.

5. Un recorrido por la narrativa española desde la Transición hasta nuestros días

En este apartado pretendo mostrar, de forma caleidoscópica, o en otras palabras, dinámica y colorista, el panorama narrativo español de los últimos cuarenta años. Mi objetivo es que, con trazos impresionistas, queden al descubierto las pinceladas esenciales, y sutiles, que conforman el universo de temas y las técnicas narrativas que se emplean hoy en la narrativa de España y que jalonan la obra de Clara Sánchez.

Por lo tanto, lejos de mi planteamiento está realizar aquí un estudio sistemático de grupos de novelistas, con criterios generacionales precisos, nomenclaturas clasificatorias y fechas concretas. Como se verá, llama la atención la importancia de una atmósfera que favoreció en su arranque, 1975, y que aún perdura, el nacimiento de una narrativa de gran calidad, con variados temas, apuestas interesantes en clave postmodernista, y la eclosión de un nutrido, numeroso como jamás se vio en nuestra literatura, de experimentados y jóvenes narradores cuya obra ha logrado una recepción muy favorable por parte de la crítica y una calurosa acogida de una parte amplia del público que hoy lee novelas. Un escritor no sale nunca de la nada; aparece cuando se dan las causas que lo favorecen; un escritor, asimismo, es consecuencia de un

estado de espíritu que se respira en la sociedad que lo rodea y es a esa misma sociedad a quien quiere ofrecerle algunas respuestas, posibles y cautelosas.

Gullón en *La novela española contemporánea* (1994) recordaba que “la muerte de la novela fue decretada casi oficialmente hace más de medio siglo” (GULLÓN, 1994: 321)... Sin embargo, los últimos años han decidido contradecir la predicción: no ocurrió ese fin y ni siquiera hay crisis del género. En realidad, las últimas décadas han visto un renacer del interés por las formas de la narración, tanto por parte de la crítica especializada como del público.

En la década de los sesenta, dentro del ámbito de la literatura en español, surge un cambio, una mirada irónica hacia la cultura y el pasado reciente, tanto en la crítica como en la ficción, en la literatura y en el cine. Es el momento del *boom*, que fue una maniobra editorial, sí, pero sustentada por excepcionales autores que situaron la literatura en español en la órbita de la renovación estilística y temática, y en primera línea de la literatura mundial. Para que se realizase esa transformación, hubo escritores de la talla de Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares y tantos otros que supieron realizar la transición de una estética a otra.

Ya se ha visto, en este trabajo, el papel central que ocupa Borges en el plano teórico como autor paradigmático de las paradojas del postmodernismo: su obra es un ejemplo de escritura autoreferencial donde conviven la parodia a la literatura realista y la crítica a la crítica académica. Para el mundo borgiano, que ha dejado de creer en el orden absoluto y en cualquier tipo de verdad explicada por el racionalismo, no hay alternativas claras, y posiblemente las que se encuentran se descubren dentro de la propia literatura, del lenguaje (Borges presenta siempre una verdad frente a otra, en el mismo libro, en diferentes o en los mismos relatos, por lo que la conjetura no sale de la ficción, la palabra y la paradoja).

En la literatura actual las cuestiones se dan como un hecho natural; hay en ella más preguntas que conclusiones. Ya hemos visto que a partir, sobre todo, de la década de sesenta del siglo pasado se narra sin el apoyo de los grandes relatos.

Esta percepción dubitativa acaba influyendo en la novela hispanoamericana de los sesenta y setenta, que tiene ejemplos brillantes de cómo plantear la historia presente desde la ironía: *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (1967); *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967); *El recurso del método*, de Alejo Carpentier (1974), *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar (1973) *Yo, el supremo*, de Augusto Roa Bastos.

Sobre la novela española producida en el último cuarto de siglo XX, hay quienes hablan de una drástica ruptura (con el realismo social y el experimentalismo) y quienes prefieren hablar de una transición suave. En todo caso, opina la profesora De Castro, en su artículo sobre la narrativa de la mujer incluido en *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, que es oportuna la percepción del hispanista Neuschäfer de que la gran novedad de la literatura española posterior al 75 es que el escritor se vio, de un día para otro, sin la necesidad de combatir el sistema dictatorial, y por tanto abandonó las estrategias narrativas utilizadas para sortear la censura y la literatura de compromiso político. Consecuencia de todo esto fue un cierto desconcierto (DE CASTRO, 2002: 168).

Los que opinan que con la Transición no ocurrió una verdadera ruptura con lo que había sido la novela del siglo XX español, argumentan que escritores que comenzaron a publicar a partir del fin de la Guerra Civil, como Cela, Delibes, Sánchez Ferlosio, Matute, Laforet, Aldecoa, Martín Gaité, siguieron siendo indiscutibles para la crítica y el público. En esos años, por supuesto, se descubrieron y editaron en España los creadores del exilio, que se leyeron con avidez: Aub; Ayala; Granell; Barea; etc. Los autores de experimentación narrativa de los 60 como Martín Santos; los hermanos Goytisolo; Benet; Barral eran seguidos con muchísimo interés y respeto por la crítica y un sector de lectores preocupados por las cuestiones formales del género.

La democracia trajo un aperturismo en lo cotidiano que se permeabilizó en la novela, que se empezó a entender sin sectarismos, sin intransigencias estéticas o morales. La Transición permitió elaborar una obra más libre y más franca y así se llegó al auge del género, producto del apoyo sin precedentes de los lectores y de la crítica, (en algunos casos demasiado mediatizada por intereses extraliterarios), que llega hasta nuestros días.

En la “Nota preliminar” del estudio de Isabel De Castro García y Lucía Montejo Gurruchaga, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, se dice que hay en ese periodo una gran variedad de temas en la narrativa española actual, en la que predomina el interés por lo colectivo junto al distanciamiento del canon ideológico explícito, comprometido, partidario. Se ha producido una vuelta al relato, al deseo de contar una historia, y así la ficción se ha renovado abandonando los clichés experimentalistas, rechazando la norma y la artificiosidad. De Castro apunta el hecho de que haya campañas editoriales de márketing, a partir de la década de setenta,

que impulsan las carreras de jóvenes escritores con publicidad, premios y presencia en los medios de comunicación.

Señas de identidad de aquel período de inicio de la Transición en la narrativa española fueron la pluralidad de tendencias -el individualismo como marca del escritor-, y un atraso en el conocimiento de las novedades narrativas que desde los años veinte del siglo pasado se habían producido fuera de nuestras fronteras, como advirtió Germán Gullón., y a pesar de ser la tierra del *Quijote* y del *Lazarillo*, y de compartir la lengua con los escritores geniales que produjeron la literatura fantástica hispanoamericana (Borges, Cortázar, Fuentes, Rulfo), en España, excluyendo a Torrente Ballester y a Benet, a Goytisolo y a Martín Gaité, el panorama era de sequía de ideas y de aislamiento estético. Por ese motivo los sesenta agotaron los recursos del realismo social, por un lado, y se condujo, con un experimentalismo radical agresivo por otro, a la narrativa española a un callejón sin salida.

Como señala la profesora De Castro García en la introducción al estudio titulado *Tendencias y procedimientos de la novela española*, Martín Santos, en 1962, con *Tiempo de silencio*, había introducido elementos de la nueva narrativa, aunque eso no significó que se rompiera con la corriente del realismo social. “Su propuesta consistía en una nueva forma de realismo que contemplaba junto a la panorámica social, colectiva, una trayectoria individual, personal, singular, independiente” (DE CASTRO & MONTEJO, 1991:17).

El profesor Gutiérrez Carabajo en *José Manuel Caballero Bonald. Dos días de septiembre*, (2005) reseña que el realismo social de estos años, como plantea Caballero Bonald con *Dos días de septiembre*, estuvo tan atenta al contenido como a la forma de la narración. La generación social-realista, - cuyos representantes más significativos fueron Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo y el mismo José Manuel Caballero Bonald-, pretendía, en realidad, una renovación en los temas y también en las formas narrativas. En otras palabras, su objetivo era cambiar el mundo con el abordaje comprometido de sus temas sociales y con la renovación de la lengua narrativa (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2005).

Martín Gaité, en los setenta, se desmarcó del realismo y desplazó a sus personajes desde lo colectivo a lo personal, a lo íntimo, situándolos en un espacio cotidiano, corriente, recuperando el material autobiográfico y la actitud testimonial.

Otro signo renovador se observó en la aparición de los subgéneros dentro de la novela (en aquellos años setenta empieza la hibridación, con elementos de la novela

policíaca, la histórica y el relato de intriga). A grandes autores como Eduardo Mendoza y Vázquez Montalbán les siguieron Mario Lacruz, Noel Clarasó, Francisco García Pavón.

En este grupo de los primeros años se encuentran Goytisolo, Benet, Martín Gaité, Caballero Bonald, Torrente Ballester. En ellos predomina la desconfianza hacia el conocimiento racional, la desmitificación de los códigos aceptados y una gran variedad de discursos: experimentalista, autoreflexivo, íntimo, paródico, humorístico o imaginativo. Un buen ejemplo es la narrativa de Juan Benet, que en su caso significó una ruptura con el realismo. A través de los mitos y sus símbolos el autor ubica un espacio cultural. (DE CASTRO & MONTEJO, 1991).

En el trabajo del año 2000, *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1999*. *Análisis y diccionario de autores*, Langa Pizarro para establecer una cronología sitúa una primera etapa narrativa (1975-1982), que se caracteriza por la decadencia de la novela experimental (aunque como hemos dicho perviven ejemplos notables en estos años) y el auge de la novela que cuenta historias. No interesa la novela social y de reivindicaciones formalistas y se trabaja con pasión el ensayo y la crónica. Prolifera el cuento y la novela breve, las historias intensas, la intriga, y comienza lo que esta investigadora denomina “el pacto con el lector” (LANGA PIZARRO, 2000: 118).

En general, los 70 no marcan un quiebre, sino que hablaríamos de un aperturismo de lo que se entiende por escritura. En palabras de Langa Pizarro (2000), se produce un declive de la novela experimental, pero hay escritores que la cultivan: Miguel Espinosa; Julián Ríos; Juan Benet. Y, sin embargo, se produce, en paralelo, el auge de la novela policíaca: Manuel Vázquez Montalbán; Eduardo Mendoza; Juan Madrid y Andreu Martín. También surge con fuerza la novela de tema histórico, ya cultivada por veteranos como Gonzalo Torrente Ballester y Jesús Fernández Santos, y por narradores más jóvenes, como Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina y Lourdes Ortiz.

Si a mediados de los sesenta en las novelas españolas se venía observando la desaparición de los grandes sistemas ideológicos y los valores colectivos de la novela, ya a partir de los setenta comenzó a percibirse el profundo desencanto hacia los grandes relatos. De ahí que en la década de los ochenta se mostrara abiertamente un gran escepticismo social, unido al relativismo ético, a la ausencia de proyecto o estilo vital, y con todo, una crisis de identidad personal que, en términos narrativos, derivó a la

metaficción. Como dice la profesora De Castro en el capítulo “Tendencias de la novela actual” incluido en *Tendencias y procedimientos de la novela española*:

El narrador contemporáneo parece cumplir en simultáneo las funciones de creador y crítico; consciente de su escritura, intenta aplicar sabiamente los recursos técnicos y se concentra en una meticulosa reflexión sobre aspectos teóricos de la novela, que, en muchos casos, traslada a la ficción como tema o motivo del relato (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 45)

De Castro describe las tendencias de la novela en oposición a la percepción racionalista; es crítica con el orden burgués; pasa del realismo al tiempo/espacio mítico, lo que permite crear un paralelo entre la actualidad y la Antigüedad clásica; la novela española postmoderna responde con una burla epistemológica a las pretensiones ingenuas de la racionalidad; desprecia el discurso racional y defiende la conciencia interior. La novela postmoderna española tiende a la distorsión subjetiva –ridiculización del mundo social objetivo, a la ruptura de la linealidad objetiva en la narración, y se coloca contra la relación causa-efecto.

La narrativa española emigra en estos años ochenta hacia el movimiento postmodernista, en el que la autoconciencia y la autorreflexión actúan con un espíritu de subversión y anarquía cultural. La ficción no se presenta organizada estructuralmente, se niega el conocimiento racional y el tono narrativo es predominantemente irónico, paródico, de burla. Como en el resto de la narrativa postmoderna, la española también rechaza el elitismo y utiliza los elementos de la cultura de masas y de la subcultura; reflexiona sobre el proceso de la escritura y discrepa del concepto de la literatura según los criterios de clasificación occidentales. Por todo ello, las tramas narrativas descubren los mecanismos de la falsedad de la realidad y desenmascaran el discurso engañoso del poder. El texto se convierte en un motor desmitificador de la realidad aparente y postula un texto cuyo objetivo es él mismo a través de la metaficción (NAVAJAS, 1987).

De Castro en el segundo capítulo de *Tendencias y procedimientos de la novela española*, titulado “Tendencias de la novela española actual”, añade:

Raymond Federman había señalado que, ante todo, la nueva novela evita deliberadamente el conocimiento que es recibido, aprobado y determinado por las convenciones. Para ello esta novela inventa la metaficción como realidad propia y corta sus lazos referenciales con el mundo externo. La mimesis de la realidad, propuesta por la novela anterior, será sustituida por el acto de escribir, o

retrocede en favor de la imaginación, de la creación de mundos ficcionales, ejes ahora de la novela y encargados de desvelar lo que se oculta tras la apariencia: “la apariencia de la realidad es engañosa; la verdad auténtica hay que buscarla detrás de lo que aparece”. No se trata, pues, de describir o representar el mundo, sino en palabras de Italo Calvino, “la espesa nube de ficciones que rodea al mundo”. Este concepto conecta con el de *defamiliarización* procedente del formalismo, en cuanto que revela una visión *antiapariencial* de la realidad (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 24-25).

Algunos jóvenes que querían escribir en España, en aquellos mismos años, se encontraron con que su tradición inmediata no les servía. No se identificaban con el realismo social y tampoco querían caminar la senda del experimentalismo. Sus modelos tuvieron que encontrarlos en la renovada novela, preferentemente anglosajona, y, por supuesto, en la brillante narrativa hispanoamericana que se estaba produciendo. Esa mirada hacia otras fórmulas les llevó a ser incomprendidos en su momento. Como ejemplo, hay que recordar que, a pesar de su rápido éxito de crítica y público, en su diccionario de literatura Francisco Umbral llamó a Javier Marías *angloaburrido*, y parte de la crítica más tradicional, por sus primeras novelas, consideró al joven escritor *poco español* y extranjerizante.

El desencanto político que se observó en los ochenta caló en la narrativa que empezó a hacerse, que rechazaba la literatura comprometida o social. A pesar de que muchos auguraban, con la eliminación de la censura, la llegada de nuevas voces deslumbrantes, lo cierto es que en un primer momento no se dieron, o no se sintieron como tales, lo que produjo una cierta decepción entre los críticos. En la revista *Ínsula* -núm. 464-, continúa De Castro, del año 1985 apareció una encuesta en la se ponía en cuestión la existencia de una nueva novela española. Se destacaba, en la revista, “el abandono del experimentalismo y el regreso, renovándolos, a los viejos postulados de la novela” (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 14).

La descalificación del conocimiento adquirido deriva, en la novela española, a otros modos de disidencia: desmitificación de la realidad, abandono de la actitud testimonial, en lo social o político; cuestionamiento del estatus familiar y en general de los valores que habían aparecido en la novela anterior. En 1993, como recoge Grubbe, en “Postmodernismo y novela española.” (1996), el propio Mendoza afirmaba en el suplemento de EL PAÍS, *Babelia*, en 1993 que la novela española formaba parte de ese nuevo espíritu de los tiempos:

Un movimiento literario que a menudo se ha bautizado con el nombre de postmoderno, un término que en sus inicios llevaba implícita una connotación peyorativa, como suele ocurrir siempre que se bautiza un movimiento o escuela, pero que según entiendo, ha ido perdiendo aristas y ha acabado recibiendo la aceptación general. En este movimiento literario, y aunque cueste créelo, la narrativa española ha tenido un papel protagonista en Europa (GRUBBE, 1996:1).

Y como mencionaba Mendoza, en los ochenta se produce la adscripción de la novela española a la estética postmodernista. Nuestra narrativa se expresa con el término *postmodernidad*, que empieza a generalizarse en España, para describir un nuevo estado de cosas.

Es en esta década y en la anterior en la que comienza a sentirse un gran empuje del género biográfico. Posiblemente era un momento histórico propicio para el re-descubrimiento de los autores que habían sufrido todo tipo de exilios y era también necesario, así lo sentían los lectores, conocer la vida a través de la voz de los autores, sin censuras desde el poder o desde el control del miedo exterior o interior. De esta forma, el profesor Romera Castillo en su artículo “Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los años ochenta” presenta un estudio centrado en una de sus labores académicas más importantes: la recopilación de obras y de autores que se centran en todo tipo de narración biográfica:

Afortunadamente el género de lo autobiográfico con sus diversas ramificaciones (autobiografías, memorias, epistolarios, diarios, así como los relatos autobiográficos de ficción) cuenta con un importante arsenal bibliográfico.¹ En el ámbito de la literatura española el interés de la crítica por esta modalidad de escritura se ha ido incrementando en estos últimos años, aunque todavía quede mucho por hacer.² Siguiendo la línea de algunas de mis investigaciones anteriores,³ me propongo presentar una selección bibliográfica —como verán muy restrictiva— de lo que se ha publicado por escritores españoles en este terreno durante la década de los ochenta; década en la que se ha producido un destacado auge de este tipo de literatura en nuestras letras. Para ello, me centraré en unas muestras bibliográficas relacionadas con las autobiográficas, las memorias y algún que otro diario, dejando para otra ocasión el resto de los subgéneros mencionados (ROMERA CASTILLO, 1992: 241).

Con el grupo que se denominó la “nueva narrativa” se quiso romper con la tendencia esteticista de los sesenta y setenta y para ello ofrecía al lector un relato con una historia reconocible y con una factura, como decía Mendoza, postmoderna. En esta década aparecen escritores interesados en la reflexión sobre la historia y sus historias: Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza, Almudena Grandes, Luis Landero, Luis

Mateo Díez, Arturo Pérez Reverte y tantos otros. Muchos consiguieron rápidamente el favor del público, aparecieron en las listas de los más vendidos y se adaptaron novelas al cine. Como autores de su tiempo expresan un cambio en la visión del mundo que afecta a todos los órdenes de la vida, proponiendo como actualidad lo transitorio y lo ambiguo, lo diverso y lo incierto. La desconfianza de que algo puede no ser bien explicado dentro de un sistema estable formado por estructuras fijas les obliga a negociar fórmulas narrativas que luchan, con idas y venidas, entre la tradición, el racionalismo, el subjetivismo y la ficción.

Cuando hay una desconfianza de la realidad observable, es lógico que el autor desconfíe también de los códigos aceptados en las relaciones entre las personas, y en concreto, en la pareja. La reflexión es hacia dentro, hacia la propia individualidad, la definición sexual, el sometimiento de una persona a otra; etc.

Beatus Ille, de Muñoz Molina y *El desorden de tu nombre*, de Millás, plantean la indagación literaria en paralelo con la exploración humana, estableciendo un juego entre la realidad visible y la escondida y apenas desvelada. El tratamiento es original, de suspense, los acontecimientos se anticipan a veces en un intercambio continuado de realidad y ficción. La amoralidad de la novela, la perspectiva narrativa del autor, el tono irónico y amable son elementos constitutivos de este tipo de novelas.

De la heterosexualidad de los personajes se pasa al descubrimiento de su homosexualidad, lo que representa el cambio del “yo” clásico, firme y fijo, por el postmoderno, mutable y líquido y representa una muestra perturbadora de la subversión de los códigos sexuales socialmente aceptados. Por ejemplo, *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro, expone conductas heterodoxas en la sexualidad y en la conducta; Esther Tusquets trata en toda su obra de la homosexualidad femenina; se plantea la dialéctica del hombre consigo mismo en la novela de José María Guelbenzu *El río de la luna*. La desmitificación de los códigos aparece en *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Vázquez Montalbán y en su serie del detective Carvallo. En esta línea siguen las obras de Juan Marsé; Juan José Millás, Jesús Ferrero, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas; etc.

Es de esta década de los ochenta el análisis de Gonzalo Sobejano “La novela ensimismada”, incluido en *España contemporánea I*, (1988) estudia el género de la novela española, a la que ve *ensimismada*. El crítico vislumbra tres zonas narrativas: la neonovela (Benet, Millás, Pombo, Marías, Gándara, Merino), la antinovela (Goytisolo, Ríos) y la metanovela (Torrente, Delibes, Cela). Nombra, como escritores *ensimismados*, a muchos autores: Eduardo Alonso, José Manuel Caballero Bonald,

Jesús Fernández Santos, Jesús Ferrero, Juan Marsé, Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, Lourdes Ortiz, José María Vaz de Soto, Manuel Vázquez Montalbán y José María Guelbenzu. Su reflexión es interesante porque incide en la idea de que el escritor de novelas quiere encontrar su propia voz y sus propios temas. Por ello, se refiere a la novela del momento apuntando que es novela autotemática, escritural, descriptiva, poemática, para que se sumen a otros adjetivos, enunciados por Linda Hutcheon: novela introspectiva, introvertida, autoconsciente, autorreflexiva o autorrefleja. Al justificar el título de su estudio *La novela ensimismada (1980-1985)* apunta que está apareciendo en España una narrativa que quiere salir de realismos y naturalismos y “verismos” para penetrar en el escenario de la ficción y sus descubrimientos.

Trato solo de indicar que la novela española reciente (si se me permite la abstracción) se preocupa como nunca por ser “ella misma”, por girar dentro de su propia órbita a fin de lograr con plenitud su condición fictiva. Tiene conciencia de querer ser primariamente “ficción” y suele comunicar a los lectores la conciencia de esa voluntad (SOBEJANO, 1988: 2).

Es una ficción que no niega, completa Sobejano, su conexión con el mundo, la vida, la conciencia, pero colocando el foco de atención antes en el proceso que en el producto. El proceso escritural, el goce intelectual de escribir, exige un lector activo que al mismo tiempo quiera dejarse llevar por la ficción que se cuenta. Sin embargo, la reflexión no abandona el deseo de entregar al lector una obra entretenida, lo que se ha llamado *novela de la distensión*, en palabras del profesor Lissorgues en su trabajo “Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975” (1991).

Langa Pizarro, en su conferencia en el Canal UNED plantea una segunda etapa que termina en 1999. España a lo largo de diecisiete años se ha convertido en otro país, se ha europeizado, ha entrado en la CEE y la OTAN y ha obtenido prestigio internacional, aunque existe el problema del desempleo y del terrorismo. En 1989 Cela recibe el Premio Nobel y la literatura se impregna de los mandatos del mercado, la presión de las editoriales y de la publicidad hacen que llegue el fenómeno del *best-seller* a España. Publican muchas mujeres: Almudena Grandes, Ana María Moix, Rosa Montero, Esther Tusquets. Aparece una narrativa donde la memoria se convierte en motor del relato: Luis Mateo Díez; José María Merino; Antonio Muñoz Molina; Julio Llamazares. Belén Gopegui, Javier Marías y Juan José Millás crean un mundo poblado de personajes desilusionados, apáticos, y el espíritu postmoderno crea novelas “impuras” que mezclan los subgéneros histórico, policíaco y erótico.

Porque nuestra novela policíaca no se manifiesta en estado puro sino en combinación indiferenciada de otras corrientes; es lo que se llama De Castro costumbrismo policíaco (1991). Un buen ejemplo de esta corriente es Juan Madrid, que presenta en un panorama urbano, lo policíaco como una “antimística de la sociedad capitalista” mostrando la degradación moral de los personajes, su desesperanza, las actitudes nihilistas que mantienen relacionadas al sexo y al erotismo.

Holloway (1999) cita un fragmento del estudio titulado *La novela* de Darío Villanueva (1995), que señala cuatro tendencias en la novela histórica de los años ochenta, vigente también en los noventa.

1.-La recreación verosímil y el testimonio dirigido a un tiempo pasado; 2. La fabulación, es decir; la preeminencia de la aventura argumental, elaborada con un trasfondo histórico; 3. La recreación del pasado como metáfora del presente o la proyección del pasado sobre el presente; 4. El uso del pasado como contexto de una elaboración retórica, fantástica o mítica (HOLLOWAY, 1999:131).

Holloway (1999) identifica dos vertientes claramente asociadas a la narrativa del período entre 1967 y 1995. Las dos son vistas por algunos autores como expresiones diferentes del postmodernismo. La primera tiene un carácter experimental, y sus autores la produjeron a finales de los sesenta y principios de los setenta; es el grupo llamado de los *Novísimos* o Generación de los Sesenta. La segunda vertiente coincide con el cambio que supuso la Transición en todos los órdenes de la vida española, y que en narrativa significó un retorno a la fábula y una atenuación de los elementos más puramente experimentales. Sin embargo, esta vuelta a fórmulas narrativas más *comprensibles* en cuanto que realistas no supone, en sentido estricto, una claudicación de la búsqueda de una expresión propia y de la metaficción; no interesa ya alcanzar los límites de la comunicación cuestionando la tradición literaria sino que se pone énfasis a cuestiones relacionadas con el individuo y la sociedad. Sin embargo, hay que resaltar que los autores posteriores al 75 no están interesados en producir novela social, sino en emprender un camino donde explorar cuestiones metafísicas, donde cabe el elemento fantástico, poético y mítico.

Holloway (1999) añade que aún no hay un consenso claro entre los especialistas sobre el significado del término postmodernismo, por lo que su inclusión, aplicada a la narrativa española, ha supuesto a veces llegar a conclusiones contradictorias. Para una crítica, postmodernismo es un *weltenschaung* mundial, para

otra un *zeitgeist* contemporáneo. El autor prefiere moverse entre dos términos para explicar el proceso de la novela desde finales de los sesenta: el *modernismo tardío* y el *postmodernismo*. Distingue un bloque de obras denominado *novela social*. En él, incluye la novela histórica, la novela proletaria, la novela policíaca y la novela generacional. En otro apartado estudia las novelas que plantean la crisis del sujeto. Y distingue varios temas dentro de él: el aislamiento, la transgresión sexual, el complejo edípico, la enajenación y la imaginación renovadora. En su estudio *El posmodernismo y las otras tendencias de la novela española (1967 – 1995)*, Holloway estudia en profundidad las narrativas de José María Merino, Marina Mayoral y Juan José Millás.

Gonzalo Navajas, Adolfo Marín Minguillón, Kirsten Ann Thorne, Ken Benson, José F. Colmeneiro, Kathleen Gleen, Randolph D. Pope, José María Rodríguez García, Robert C. Spires, Mario J. Valdes inscriben en postmodernidad la narrativa española a partir de finales de los ochenta.

5.1. Caminos de la narrativa española actual

Los últimos años están dominados por tres posibilidades básicas, según Langa Pizarro: antinovela, metanovela y neonovela (que se subdivide temáticamente en *novela erótica, policíaca, de ciencia-ficción, histórica, testimonial, lírica y de realismo sucio*). Javier Cercas, Martínez de Pisón, Felipe Benítez Reyes; Carlos Luis Zafón, Luisa Castro, Lorenzo Silva, Clara Sánchez... Los que empezaron a escribir en la Transición continúan publicando, en plena madurez y dueños de las herramientas técnicas de la narración. Tantos otros, nacidos en los setenta y ochenta, empiezan a publicar.

Hoy no hay grupos ni líneas dominantes sino múltiples tendencias, en sincronía con respecto a otras narrativas occidentales. Las novelas son recibidas con verdadero interés en el contexto internacional; ya no vamos detrás de nadie sino que a la narrativa española se la sigue con interés.

Sin embargo, hay, a pesar de la diversidad de voces y planteamientos, unos motivos que se repiten: los autores optan por la ficción y recuperan el placer de contar historias; simplifican las estructuras narrativas y diversifican los temas y los estilos. A pesar del individualismo de los creadores, sus narraciones tienen en común personajes insatisfechos, desorientados, frustrados y conflictivos; ya no hay héroes en el sentido

clásico. Aparece en los textos un tono desmitificador, escéptico, que llega en algunos casos incluso a trivializar los valores morales, sociales, políticos, de antes. Se propone un modelo cultural diferente, y con ello, una remodelación del canon literario.

En la novela se barajan subgéneros, así que resulta difícil establecer clasificaciones en compartimentos estancos. La novela es no social y no experimental y puede ser de un género y de muchos al mismo tiempo. Así, la novela se convierte en un material fronterizo en el que se entrecruzan elementos de la novela histórica, la novela erótica, la novela sentimental, la autobiográfica y memorialística, la novela negra y policíaca, la de voz intimista, la marcadamente lúdica, también la irónica y paródica, y por fin la metaliteraria.

La última novela de Muñoz Molina, publicada en 2014, *Como la sombra que se va*, contiene muchos de aquellos elementos narrativos. Con una crítica titulada *Crónica y expiación*, J. Ernesto Ayala-Dip, publica en *Babelia*, el 22 de noviembre de 2014, sus impresiones sobre esta obra que es, “un ejercicio de introspección, una narración de tintes casi policíacos, una teoría de la novela y una historia de amor y familia”:

El 4 de abril de 1968, cinco años más tarde del magnicidio de Dallas, el líder negro Martin Luther King cae abatido de un único disparo en la parte inferior de la cara. Su asesino se llamaba James Earl Ray. Un hombre del sur americano, blanco y ferozmente racista. Su huida le exige cambiar de identidad y de país. Aparece, como de la nada, a los pocos días de su cronometrado crimen en Lisboa. Solo estará unos días, hasta que sea atrapado en el aeropuerto de Londres. En 1987, un joven funcionario del Ayuntamiento de Granada hace un viaje relámpago a la capital portuguesa para terminar la novela que tiene entre manos, la novela que escribe en los ratos libres que le dejan su obligación laboral y familiar (mujer y dos hijos pequeños). La novela se titulará *El invierno en Lisboa*. Su autor se llama Antonio Muñoz Molina. Este son los dos soportes argumentales sobre los que se erige *Como la sombra que se va*, la nueva novela de Antonio Muñoz Molina.

La novela es un ejercicio múltiple de ficción: implacable autointrospección, exposición de la teoría sobre la novela que defiende Muñoz Molina, una especie de *making of* de *El invierno en Lisboa*, una historia de amor y otra de desamor sin explicitar, un acto de expiación respecto a las víctimas colaterales que la empeñada vocación deja por el camino, una crónica casi policíaca sobre uno de los tres asesinatos más determinantes que se cometieron en Estados Unidos durante la década de los sesenta. Para que todos estos niveles queden soldados de manera que el lector no tenga nunca la sensación de desequilibrio, ni de falta de unidad, el autor de Úbeda otorga las propiedades ventrílocuas con que suele dotar a sus voces narradoras. La voz que se narra a sí mismo, esa primera persona que designa al autor de *El invierno en Lisboa* como si

fueran dos seres distintos, el del presente y el del pasado, pero arrastrando un mismo posible espejismo y un mismo sufrimiento vital, por momentos parece transformarse también en la conciencia oscura del asesino de Luther King. Como si nuestro autor volviera a las atmósferas asfixiantes y a aquella clínica descripción del mal que experimentó con deslumbrante eficacia en *Plenilunio* (AYALA-DIP, 2014).

El *Yo* está presente en la novela español actual; casi siempre es un *yo-retórico*, que observa e interpreta, y un *yo-íntimo*, que observa, interpreta y actúa desde dentro de una subjetividad de la conciencia. El relato autobiográfico lleva aparejado, frecuentemente, un rechazo al procedimiento ordenado de narrar, por eso se prefiere el encadenamiento libre y aparentemente ilógico. Dentro de la narrativa de carácter autobiográfico existe la *novela de concienciación* (B. Ciprojauskaité), o también llamada *de despertar* (utilizada para substituir al término *novela de formación* o *bildungsroman*).

La profesora De Castro (1991) en el apartado titulado “La indagación de lo personal”, dentro del capítulo “Tendencias y procedimientos de la novela actual”, también reflexiona sobre este aspecto:

La configuración del *yo-social*, que tiene un precedente en la novela picaresca, y el proceso de la concienciación; el desarrollo de la conciencia va más lejos del aprendizaje de un Lazarillo o de un Wilhein Meister. [...] La introspección, la indagación psicoanalítica revela a la persona alejada de lo social y por ello diferente en relación a los otros. No obstante, la personalidad surgida del proceso de incursión en la propia psique, en la conciencia, en el subconsciente, en los sueños y recuerdos, pocas veces queda delimitada con precisión, con nitidez; suele mostrarse confusa y, a menudo, contradictoria.

[...] La indagación en lo personal aparece en la novela española actual como tema recurrente; tema nuclear que se presenta con múltiples variaciones, algunas de las cuales merecen ser destacadas. Una de las más frecuentes es el propósito de indagar en el pasado personal en un intento de dar sentido al presente (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 35).

Como se verá más tarde, estos temas y recursos están muy presentes en la novela de Clara Sánchez.

En otros casos, el pasado sirve, además de para encontrar la propia identidad y dar significados al presente, para crear un mundo autónomo, personal, cuya referencia central es la propia interioridad. Son novelas que remiten a la novelística de escritores consagrados, como Martín Gaité, Goytisolo, Benet y que como estela se prodiga en la novela actual.

Otra característica de la narrativa española va ligada a la indagación personal en el territorio de la intimidad; es la exploración del mundo de la pareja. Hay tres temas recurrentes en este ámbito: la incomunicación, la complejidad de las relaciones personales y sexuales (generalmente insatisfactorias) y el sentido oculto de los comportamientos que subyacen en toda relación. De este tema se han escrito numerosas novelas de diferentes autores: Sampedro, Merino, Guelbenzu, Puértolas, Muñoz Molina, Marías, Millás, Silva, Benítez Reyes, Ortiz, Clara Sánchez, etc.

En definitiva, cuando hablamos de la narrativa española de los últimos años entramos en un territorio complejo donde resulta muy difícil establecer las clasificaciones que necesitamos los estudiosos de la literatura. El panorama hoy en España se explica a partir de la convivencia de varios agentes: la apertura y libertad en relación a criterios estéticos y formales; la renovación en la manera de entender el papel del escritor y del lector; el *boom* editorial; el auge de los premios literarios; el interés que las obras suscitan en los medios de comunicación y entre sus lectores; y el profundo individualismo de sus creadores.

La novela ha vuelto a ser lo que siempre quiso ser desde sus inicios: un género de masas que se acompasa al gusto del lector. Importa la historia, la trama, que debe prender el interés desde el primer capítulo. Por ello, es seguro que nunca como en la actualidad una significativa generación de escritores españoles ha conseguido alcanzar el nivel de prosperidad económica que hoy disfruta. El autor es una firma asidua de los suplementos literarios y de los periódicos, imparte aulas en las escuelas de Letras, es invitado a jornadas de estudios literarios universitarios y posee un público fiel que lo sostiene intelectual y económicamente.

En la novela española actual puede decirse, en términos generales, que existe una mezcla de trama de acción y aventuras que se acerca frecuentemente al relato detectivesco moderno. Los procedimientos humorísticos e irónicos, la atención a los personajes, que aparecen para mostrar una visión del mundo y el plurilingüismo social permiten que la narración del entretenimiento trascienda a reflexiones más profundas. Se recuperan géneros y subgéneros narrativos: lo folletinesco, lo histórico, lo confesional, lo policíaco, lo sentimental de la novela rosa. La trama -llena de intriga, acción y sorpresa- se localiza en espacios concretos, cercanos, cotidianos.

Es de destacar, desde los años de la Transición, un relevante surgimiento de la obra biográfica, género que cada vez más interesa al público lector y a los investigadores. Así lo explica el profesor Romera Castillo, gran especialista del género

al que ha dedicado gran parte de su labor como investigador, en su artículo “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”:

Pues bien, muerto Franco (casi) todo el mundo se puso a escribir sus memorias. El género se puso de moda y tuvo, en consecuencia, un gran eco. Un cambio de rasante se había producido. De ahí, que lo autobiográfico germinó con una inusitada fuerza y los españoles — tan acostumbrados a perder el tren en otras épocas — se iban a subir en el de alta velocidad de la literatura íntima. Rotas las mordazas impuestas por la censura, algunos destacados personajes pondrían en letra impresa recuerdos (y olvidos) de sus vidas, insertos en el contexto de la España del siglo XX. Todo hombre público - sobre todo - y alguna que otra mujer pública - en el mejor sentido de la expresión: injusticias idiomáticas ¡qué le vamos a hacer! - sacaron del armario (e incluso alguno salió del mismo) sus vivencias y las plasmaron en libro. Artistas (pintores, cineastas, arquitectos, músicos de todo tipo, incluidos cantantes e ídolos de la música popular, etc.), políticos, científicos y médicos, religiosos y gentes de diversas profesiones se lanzaron, con un intenso frenesí, a fijar en los escritos las estelas de sus huellas vitales (ROMERA CASTILLO, 2004: 22).

La novela española actual cuestiona el criterio de verdad y propone un texto certero que a través de una narración fluida atrape al lector. Hoy se escribe una ficción dominada por seres desvalidos, seres a la espera de encontrar su verdadera identidad. Nos hallamos ante tramas que nos obligan a repensar la realidad que nos rodea, y que nos animan a reconsiderar tanto la verdad histórica como la percepción de la realidad cotidiana, oculta tras el velo de falsas apariencias. Sin duda, entretenimiento no está en oposición a rigor y calidad. El relato actual puede leerse de forma superficial en una lectura sin implicaciones o bien puede leerse con mayor hondura, desde el compromiso que supone intentar, junto al autor y sus personajes, desvelar la realidad escondida.

Al analizar la narrativa contemporánea española, y al analizar la obra de Clara Sánchez —que no es escritora política o costumbrista pero sí testigo del tiempo en que vive — inevitablemente hay que echar el lazo a la angustia propia de la postmodernidad.

Los relatos narrativos que comienzan en esta fecha dan forma al escepticismo postmoderno y muestran en la multiplicidad de lecturas —como ya he señalado en el apartado anterior—, una fractura con la idea de la interpretación única, dominante. Si algo hay claro en el discurso narrativo actual es que se discute el concepto de autoridad, de originalidad autoral, que son sustituidos por la intertextualidad, la citación, la paradoja y la parodia. Las respuestas son siempre múltiples y provisionales.

La novela de la postmodernidad habla de un universo dislocado, descentrado, disperso e irónico. Un buen ejemplo se encuentra en la novela de Lorenzo Silva, *La flaqueza del bolchevique*, una narración cómica y al mismo tiempo inquietante, de ritmo ágil, que mezcla el melodrama, la intriga y la comedia. Para ver el mundo hay que redescubrirlo, y para lograrlo hay que servirse de herramientas a veces solo relativamente fidedignas (apreciaciones subjetivas, pistas tenues, análisis interesados). Si la realidad viene dada a partir de mapas muy personales y brújulas con nortes variables, es inevitable sentirse inmerso en un laberinto existencial donde acotar racionalmente es, por sí mismo, tarea imposible, incluso absurda.

Lucía Montejo, en su alocución en el Canal UNED con el trabajo “La novela española actual desde la transición. Juan José Millás”, describe algunas características de las novelas de este período, como son un marcado individualismo de los autores (que ha llevado a la ausencia de grupos estéticos o ideológicos), y la multiplicidad de tendencias. No hay, por tanto, líneas dominantes, sino motivos que se entrecruzan de la novela histórica, la novela erótica, los memoriales y las autobiografías, la novela negra y policíaca, los recursos metaliterarios y los tonos, que pueden ser intimistas, lúdicos, paródicos e irónicos. La actitud común de los autores es escéptica, prosigue la autora, lo que conduce a la desmitificación y trivialización de valores de los sistemas morales, sociales y políticos tradicionales. Se propone un modelo cultural diferente, que carece de las convicciones de la literatura anterior. Todo ello obliga a revisar el canon literario. La profesora Montejo señala autores del período de la Transición y principios de los ochenta: José María Guelbenzu, Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Eduardo Mendoza, José M^a Merino, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Esther Tusquets, Soledad Puértolas, Javier Tomeo y Manuel Vázquez Montalbán. Y en los ochenta y noventa: Paloma Díaz Más, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Almudena Grandes, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Marías, Luisa Castro, Javier Cercas, Belén Gopegui.

Lucía Montejo ve en los años setenta una reacción contra el experimentalismo que conduce a una gran variedad de motivos novelescos. Esta tendencia contraria al experimentalismo narrativo va a afianzarse sobre todo a partir de los ochenta y hoy aún está vigente. La novela centra su atención en la historia que cuenta, que gira en torno de la confusión del hombre moderno, obligado a reflexionar y a repensar sobre la realidad que le rodea y a buscar un sentido nuevo a los valores que garantizaban y explicaban el mundo. Los personajes, prosigue Montejo, no son héroes

como en las novelas precedentes, sino retratos de individuos contemporáneos: seres desvalidos, alienados, inseguros, que inician un proceso de búsqueda de su propia identidad. La estructura del relato suele ser, nos dice, lineal y el entorno, urbano.

La ficción histórica ha ido evolucionando en consonancia con la idea de que el mundo es plural y que es imposible abarcar toda la realidad. Mercedes Juliá, en *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, sitúa el período llamado de la Transición a la democracia entre 1975 y 1995. La autora denuncia que los gobiernos de España se han empeñado en dar por zanjado y olvidado el tema de la Guerra Civil y la dictadura franquista. Por eso, las novelas de Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002), *Los niños perdidos del franquismo*, de Ricardo Vinyes (2002), *Esclavos de la patria*, de Isaías Lafuente (2002) y *Los girasoles ciegos*, de Álvaro Méndez (2004) ofrecen testimonios diversos, de mujeres republicanas, de niños robados, de prisiones forzados por Franco, prisioneros en las cárceles franquistas, y contribuyen a recuperar esa memoria.⁵

Juliá en este estudio, *Crónica y expiación* (2006) analiza varias obras que dan muestra de la vitalidad de la novela de reivindicación de la memoria. De Muñoz Molina, *Beatus Ille* (1986), *El jinete polaco* (1991), *El dueño de mi secreto* (1994), que se refieren a la postguerra española vista por generaciones más jóvenes. Matiza la autora que estas novelas testimoniales tienen en cuenta el tratamiento literario de los conflictos que indica Jameson, cuando explica que “en países desarrollados el testimonio (...) debe quedar establecido siguiendo unos parámetros para la novela que consideren las posibilidades formales al alcance de estos autores y, por consiguiente, el testimonio tiene que tomar en cuenta el rico legado cultural y literario existentes. Un escritor occidental no puede expresarse como se escribía antes de Marcel Proust, o James Joyce, por ejemplo” (JULIÁ, 2006: 20).

En el trabajo ya mencionado de Lucía Montejo se presenta un análisis de la novela histórica a lo largo de estas últimas décadas. Señala obras tan importantes como *Yo, Claudio*, de Robert Graves, *Memorias de Adriano*, de Margarite Yourcenar, *Juliano el apóstata*, de Gore Vidal, entre otras, que realizan una reconsideración de la historia, entre la ficción y el documental, presentando personajes históricos y documentos

⁵ En este grupo, evidentemente, incluyo dos novelas de Clara Sánchez que en forma de thriller nos acercan a una realidad poco conocida. En *Lo que esconde tu nombre* (2010) muestra la de los nazis que fueron protegidos y acogidos por la dictadura y que se libraron de ser juzgados. *Entra en mi vida* (2012) tiene de fondo el secuestro y adopción ilegal de niños en la década de los ochenta (es decir, en una época donde se había instaurado la democracia).

inseridos en una narración fluida, cuya propuesta es un texto certero, con un criterio de objetividad próximo al documento histórico. La nueva novela cuestiona el pasado y establece una nueva visión de lo sucedido a través de descubrimientos que se encuentran en una verdad nueva, distinta a la que siempre se ha presentado como verdad histórica. Montejo señala los ejemplos de *Galindez* (1990) o la *Autobiografía del General Franco* (1992), de Manuel Vázquez Montalbán, *Urraca*, de Lourdes Ortiz, o *El manuscrito carmesí*, de Antonio Gala, donde hay un rechazo de la verdad histórica. Las épocas históricas más revisitadas son la Edad Media, la Guerra Civil y el franquismo y la actualidad. Estos referentes pueden aparecer dentro de una trama de novela histórica y policíaca. Esta intersección entre lo histórico y lo policíaco se explica en España, según la profesora Montejo, gracias a la invasión de traducciones de novela negra y policíaca en los años setenta (Hammett, Chandler), pues no había tradición española del género. Lo que hacen los jóvenes narradores es trasladar el modelo a la realidad social española, creando un tipo de novela que trasciende el mero entretenimiento y busca un discurso que, abandonado ya el compromiso social y político militante, sea un ejemplo lúdico y testimonial de la realidad del submundo. Nuestros autores crearon un lenguaje más elevado de lo que es común en este subgénero, y en España el género se bifurca. Por un lado hay quienes prefieren seguir las pautas más clásicas (Andreu Martín, Juan Madrid) y por otro están quienes son pioneros en una renovación del género, jugando con las reglas de la novela policíaca, transgrediendo hasta la parodia sus normas y formas (Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza)-

José Carlos Mainer, en “El peso de la memoria o la imposibilidad del heroísmo en el fin del siglo” (2004), delimita la Transición entre los años 1975 – 1986, un período de desencanto y búsqueda de la identidad. El crítico se adentra en la memoria de un tiempo de postmodernidad ética. Según el autor, la etapa demuestra el fin de la inocencia de la España reciente. Primero analiza la novela escrita en los ochenta situada en la Guerra Civil; por un lado, la *fase mítica*, representada por Cela y Benet. Por otro, la imaginaria y de indagación (Molina Sánchez en su *Beatus Ille*, Cercas en *Soldados de Salamina*, más tarde). Por otro, la fase llamada *Cenizas del 68*, con novelas como *Luz de la memoria* (Lourdes Ortiz), *El río de la luna* (José María Guelbenzu), *Muchos años después* (José A. Gabriel y Galán), *Visión del ahogado*, (Juan José Millás).

El interés por el pasado y la reflexión sobre los hechos posee un enorme ímpetu a la narrativa española. Como caso curioso, se ha renovado el interés por las

campañas de África, mal conocidas hasta hace poco por el público general. Destaco de entre ellas *El nombre de los nuestros*, de Lorenzo Silva, que nos aproxima la guerra desde dentro de las trincheras, *Una guerra africana*, de Ignacio Martínez de Pisón y *Morirás en Chafarinas*, de Fernando Lalana.

Sobre la Guerra Civil y la dura posguerra, bien presentadas como asuntos centrales o trasfondo de una trama, se ha escrito en estos últimos años mucho; muestra de cómo los españoles arrastran emocionalmente el trauma histórico de una época. Sin duda la necesidad postmoderna de desvelar lo escondido y hallar en el pasado las respuestas que den significado al presente explica tal avalancha de títulos y variedad. Encontramos novelas de base histórica con personajes históricos reales, ficción histórica que mezcla personajes históricos y de ficción, ficción con personajes reales, biografía, metanarración, falsa autobiografía, saltos en la secuenciación temporal y espacial; novela de intriga, sentimental, *thriller* y policíaca, drama; etc. Desde 2002 se publicaron hasta hoy más de ochenta títulos.⁶

⁶ *La brigadista. Diario de una dinamitera de la guerra civil*, de Elisabeta Parshina (2002), *Las trece rosas*, de Jesús Ferrero (2003), *Querido Eugenio*, de Juana Doña (2003), *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga (2003), *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez (2004), *Las voces del Pamano*, de Jaime Cabré i Fabre (2004), *Los rojos de ultramar*, de Jordi Soler (2004), *Carta blanca*, de Lorenzo Silva (2004), *Trece rosas rojas*, de Carlos Fonseca (2005), *Muerte de un nacional*, de Rebecca Pawel (2005), *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado (2006), *Días de llamas*, de Juan Iturralde (2006), *La higuera*, de Ramiro Pinilla (2006), *Martina, la rosa número trece*, de Ángeles López (2006), *La maternidad de Elna*, de Assumpta Montellà (2007), *El corazón helado*, de Almudena Grandes (2007), *La enfermera de Brunete*, de Manuel Maristany (2007), *Invierno en Madrid*, de J.C. Sanosm (2007), *Las lágrimas de San Lorenzo*, de Gorka Garmendia (2007), *Habíamos ganado la guerra*, de Esther Tusquets (2007), *El séptimo velo*, de Juan Manuel de Prada (2007), *La Desbandá*, de Luis Melero (2008), *La mula*, de Juan Esclaba Galán (2008), *Cuatro días de enero*, de Jordi Serra i Fabra (2008), *La mujer del maquis*, de Ana R. Cañil (2008), *A los cuatro vientos*, de Dave Boling (2008), *El secreto del brigadista*, de Andreu Claret Serra (2008), *Dientes de leche*, de Ignacio Martínez de Pisón (2008), *La lista de los catorce*, de Nacho Guirado (2009), *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina (2009), *Tiempo de memoria*, de Carlos Fonseca (2009), *La fiesta del oso*, de Jordi Soler (2009), *Mañana no será lo que Dios quiera*, de Luis García Montero (2009), *Los días grises*, de Antonio Isasi-Isasmendi (2009), *Inés y la alegría*, de Almudena Grandes (2010), *Díme quién soy*, de Julia Navarro (2010), *La identidad perdida*, de Lola Moreno (2010), *Unos cara al sol, otros a la sombra*, de Carlos Sánchez Sáez (2010), *Siete días de julio*, de Jordi Serra i Fabra (2010), *Riña de gatos*, de Eduardo Mendoza (2010), *Cinco días de octubre*, de Jordi Serra i Fabra (2011), *Sin un adiós*, de Gloria Ruiz (2011), *Sombras en el tiempo*, de Jordi Serra i Fabra (2011), *El reclamo*, de Raúl del Pozo (2011), *Las arrugas del tiempo*, de Purificación Estarli (2011), *El error azul*, de Javier Lorenzo (2011), *Si a los tres años no he vuelto*, de Ana R. Cañil (2011), *La Capitana*, de Elsa Osorio (2012), *Morir bajo dos banderas*, de Alejandro Martínez Gallo (2012), *Memoria de unos ojos pintados*, de Lluís Llach (2012), *Las tres heridas*, de Paloma Sánchez-Garnica (2012), *El lector de Julio Verne*, de Almudena Grandes (2012), *El último invierno*, de Raúl Montilla (2013), *El tiempo de los héroes*, de Javier Reverte (2013), *Dos días de mayo*, de Jordi Serra i Fabra (2013), *La cáscara amarga*, de Jesús Ruiz Mantilla (2013), *La vida cuando era nuestra*, de Marian Izaguirre (2013), *Guerreros y traidores*, de Jorge Martínez Reverte (2014), *Las tres bodas de Manolita*, de Almudena Grandes (2014), *Los huesos olvidados*, de Antonio Rivero Taravillo (2014), *La sonata del silencio*, de Paloma Sánchez-Garnica (2014), *Pacto de lealtad*, de Gonzalo Giner (2014), *Mujeres que caminan sobre hielo*, de Gloria Ortiz (2014), *Piel de lobo*, de Manuel Pérez Recio (2014), *Operación Matrioska*, de Isidro F. Carbonero Rodríguez (2015), *La lengua de los secretos*, de Martín Abrisketa (2015), *¡Quemad Barcelona!*, de Guillem Martí (2015).

Esta profusión de títulos contrasta con el discurso que, desde algunos estamentos oficiales, declara que al español medio la Guerra Civil y la posguerra han dejado de interesarle.

La profesora Montejo, a propósito del relato con motivos metaliterarios, advierte en la novelística actual española una vuelta a esquemas más tradicionales. El protagonista de las tramas es frecuentemente un autor, editor, ensayista, estudioso de la literatura, con lo que se facilita la reflexión sobre cómo se construye una novela. El centro del relato es entonces la dificultad de la escritura, combinada con otros motivos, que pueden aportar suspense e intriga a la trama. Es común, nos dice Lucía Montejo, la ausencia de códigos morales o éticos impuestos, el tono irónico y amable (que no interfiere en el suceso criminal). Hay claves políticas y sociales entreveradas con un fino humor y escepticismo, elementos del erotismo, y ante todo, un juego entre la realidad visible y la realidad escondida. El personaje sigue siendo ese ser frustrado en busca del sentido de su existencia. La novela española actual, añade Montejo, es sencilla y compleja; el experimento narrativo le llega al lector completamente elaborado, de forma que permite tanto una lectura superficial (en un lector poco implicado) y una lectura más honda (la de un lector más inquieto). Lo cierto, en palabras de Montejo, es que la narrativa actual presenta una apariencia sencilla y una historia que fluye con naturalidad pero que esconde una estructura más elaborada y compleja.

En nuestro país se han sucedido cambios sociales y políticos de magnitud en un tiempo relativamente breve. Del sueño de progreso, de despilfarro y lujo, se ha despertado a una pesadilla donde reina un escenario de desalojos, desempleo y subempleo. Nunca la realidad ha parecido más ficcional. Nunca antes se había visto tan claramente que la verdad en la que se apoyaba una aparente realidad era un simulacro; es por eso que las librerías tienen sus estantes llenos de títulos de índole histórica.

Las creencias y valores que levantaron el régimen de la Transición (la *bendita* o la *maldita* Transición, dependiendo de quién la interprete, lo que no deja de ser un buen signo de postmodernidad) hoy están moribundos.⁷

La intriga, el trasfondo político y el *thriller* aparecen frecuentemente en la novela española actual; la idea de la historia como una línea de acontecimientos se desmorona y, como signo de la cultura postmoderna, prevalece en su prosa el murmullo de la conspiración, que se explica desde la desconfianza de la realidad y, por supuesto,

⁷ Las últimas novelas de Rafael Chirbes retratan con toda intensidad esa España corrupta y en crisis: *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013).

de los poderes que la sustentan. Así lo expresa Lozano Mijares en “Las teorías de la conspiración en la novela posmoderna. Diario Kafka” (2013):

Lo sublime posmoderno no solo aparece en novelas que tematizan teorías de la conspiración que se desarrollan en el presente, como las anteriores, sino también en el pasado: es lo que se viene denominando “metaficción historiográfica”. Este tipo de narrativa es revisionista en dos sentidos: con respecto al contenido de la historia oficial (de la versión ortodoxa del pasado), y en relación con las propias normas y convenciones de la novela histórica misma.

La novela historiográfica es metaficción desde el momento en que se pregunta por la esencia misma de la historia. En la posmodernidad, la historia unitaria, teleológica y lineal de la modernidad es puesta en cuestión y deconstruida. La consecuencia de esta deconstrucción en narrativa será la aparición de historias apócrifas, secretas, de novelas que textualizan teorías de la conspiración —como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza—, o que proponen una interpretación nueva de los hechos, la historia oculta, la historia de aquello que pudo ser y no fue, o incluso la historia de aquello que fue pero que no conocemos, como *Fabulosas narraciones por historias*, de Antonio Orejudo, o *La parábola de Carmen la Reina*, de Manuel Talens.

Especialmente, las novelas anteriores de Orejudo y Talens ejemplifican el fin de la historia moderna, entendida como metarrelato lineal y causal, e insertan procedimientos en la narración típicamente posmodernos —tal como explica el teórico de la literatura Brian McHale en *Postmodernist Fiction*—, como anacronismos y contradicciones irónicas, que desestabilizan la ontología del mundo representado por negar o reinterpretar hechos conocidos por todos, es decir, por formar parte del discurso histórico oficial; hibridación de lo histórico, lo metaficticio y lo fantástico; imposibilidad de distinguir entre verdad y mentira; teorías de la conspiración e historias apócrifas; importancia de la intrahistoria, de lo marginal.

En estas novelas, la verdad y la justicia son inalcanzables y todo se diluye en teorías de la conspiración que ni siquiera el final, que no queda ni abierto ni cerrado, consigue despejar. Las dudas no solo no se resuelven, sino que se amplifican hasta el infinito. La realidad se ha diluido en fragmentos, y la verdad depende de cómo se unan esos fragmentos, de la subjetividad del narrador y del lector, obligado este último a reconstruir las piezas y, por tanto, a incluir su propia interpretación en los hechos, re-creándolos junto al autor. Finalmente, el tiempo, roto el hilo que lo unía de forma ordenada en pasado-presente-futuro, se ha convertido en un esquizofrénico espacio plano (LOZANO MIJARES, 2013).

¿Y las estrategias publicitarias de la postmodernidad? ¿Es la novela un producto cultural en España? ¿Cómo se cocinan los ingredientes de una novela de éxito, que interese por su temática y que cumpla los requisitos de una novela bien trabada? No puedo sustraerme aquí de aprovechar las fórmulas utilizadas para presentar al mercado una novela de Javier Marías. En la campaña de publicidad de Alfaguara es posible ver, detalle a detalle, todo lo que se ha querido explicar aquí desde la teoría de la literatura. El lenguaje es más cercano e impactante y plasma la pasión de la narrativa actual y el placer de leer una buena historia, con todos los elementos de la postmodernidad.

De esta forma se presentaba, en el blog del autor, *Así empieza lo malo*, la última novela de Javier Marías, de 2014. La entrada lleva el siguiente título “*Alfaguara publicará en septiembre de 2014 “Así empieza lo malo*, la nueva novela de Javier Marías”:

Una ampliación del universo Marías, en extensión y profundidad. Y como parte de su creación literaria en la que personas, hechos o emociones se definen más por lo que no son, *Así empieza lo malo* también permite esa aproximación:

No es una novela autobiográfica, pero sí tiene vivencias de la juventud del autor.

No es una novela política, pero sus resonancias están allí.

No es una novela sobre los años 80, pero la acción transcurre en esa década.

No es una novela histórica, pero las esquirlas de la posguerra Guerra Civil, en los años 40 y 50, alcanzan a sus personajes.

No es una novela de amor, pero sí de la desdicha del matrimonio protagonista.

No es una novela erótica, pero sí tiene más escenas o referencias de las habituales en la narrativa del escritor.

No es una novela realista al uso, pero sí tiene la intención del autor a su manera.

No es una novela de venganzas, pero sí sobre la impunidad y la arbitrariedad del perdón.

No es una novela sobre la justicia, pero sí sobre la idea que tiene cada individuo sobre la justicia objetiva y arbitraria.

No es una novela sobre cine, pero sí está esparcida de muchas referencias cinematográficas conectadas con la realidad de los personajes.

No es una novela sobre el *voyerismo*, pero sí sobre cómo la mirada del otro y la propia sobre los demás determina el curso de los hechos, y “algunas escenas avistadas por los jóvenes se guardan como un tesoro”.

No es un melodrama, pero “tiene algunos elementos en el sentido noble del término; algo inevitable en cuanto uno se asoma a la vida de las personas y se parece a algo como el realismo”.

No todo es apariencia.

Todo se define por lo que hay más allá de lo que se ve a primer golpe de vista. Porque *Así empieza lo malo* es sobre todo, cuenta Marías, “una novela sobre la vida privada de las personas, con aplicación al ámbito privado y un reflejo social. Sobre las historias tenuous, aspectos de la vida íntima que se guardan y se llevan consigo.”

Voces críticas denuncian la excesiva importancia de los editores y de los premios, de los suplementos literarios de los periódicos y revistas, de los lanzamientos de títulos en campañas publicitarias. Se discute qué papel juega la comercialización, el mercado, en el proceso de la creación narrativa. Y es que la literatura es hoy, más que nunca, un producto. Algunos críticos se plantean si afectará este factor en la tendencia actual a no arriesgar técnicamente. Tal vez no todo sea negativo; con la multiplicación

de lectores se produce también un incremento constante de la oferta de libros publicados, publican con frecuencia los reconocidos y surgen continuamente nuevos autores. El lector quiere una historia que le entretenga, y eso no siempre lleva asociado un producto comercial de poca calidad.

Sobre el tema del panorama plural de la novela, sus tendencias y autores, la profesora Montejo, y continúo utilizando como fuente su conferencia grabada en el Canal de la UNED titulada “La novela española actual desde la transición. Juan José Millás”, explica que el éxito de la novela actual ha recuperado el placer de contar historias, señalando que al éxito de lectores se ha sumado el éxito de las estrategias publicitarias, que derivan en la creación de premios de editoriales, presencia en la prensa, y producción de un crítica que no siempre responde a estándares de calidad y rigor, sino que es interesada y volcada en intereses extraliterarios. Montejo señala que todas estas circunstancias, sumadas a que no hay líneas dominantes ni de autores ni tendencias claras, llevan como consecuencia que haya novelas de calidad que carecen de cauces editoriales, por un lado, y por otro, que el excesivo dirigismo editorial favorezca el éxito de obras de poca calidad.

En cuarenta años, nuestra sociedad ha vivido una profunda transformación. De la utopía de la modernidad, donde España se homologó a Europa (por primera vez), hasta la amenaza de la exclusión del festín de las naciones ricas. Es un período corto de tiempo que ha sorteado el cambio político de la dictadura a la democracia, donde se han sentido los beneficios de la libertad (mayor justicia social, mayor participación de la sociedad en cargos de representación, mayor desarrollo económico) y que ha desembocado en una actualidad donde parece que el régimen político y su entramado económico, en profunda crisis, no encuentran salidas. Los temas de la narrativa española actual barajan lo íntimo en relaciones personales complicadas y casi siempre condenadas al fracaso. En un ámbito social, el fondo de escena muestra un escepticismo hondo en una organización humana que está sin norte, donde reinan la desigualdad económica, la corrupción política, el terrorismo, la memoria incómoda ¿recuperada o irre recuperable?, los personajes perdidos, banales o trágicos.

Se dice, y es verdad, que en los últimos cuarenta años en España abundan interesantes narradores y que asistimos a un reencuentro de la novela con su público. La novela española es un género en plena ebullición, más vivo que nunca en esa *impureza* que le permite conectar con los gustos de la gente común, que no renuncia a indagar en la realidad y en plasmar las preocupaciones del ciudadano contemporáneo. Por todo eso,

parece muy posible que en breve seamos testigos de la aparición de novelas que penetrarán en el desconcierto de esta realidad que aún se ha presentado más líquida, inestable y aparente de lo que imaginábamos tan solo siete u ocho años atrás.

En esta primera parte de mi Tesis se ha explicado qué significa la episteme postmodernista y el marco histórico, cultural y literario de la novela de nuestra época, en clave internacional primero y posteriormente con un paseo por la novela española de estos últimos cuarenta años.

A partir de ahora, mi análisis de la novelística de Clara Sánchez va a dirigirse a explicar, con estas claves, el empleo de técnicas narrativas y su universo de personajes, escenarios y temas.

II PARTE

APROXIMACIÓN A CLARA SÁNCHEZ Y A SU OBRA

1. Breve semblanza biográfica y bibliográfica de Clara Sánchez

Clara Sánchez nació en Guadalajara en 1955. Durante su infancia y adolescencia se mudó frecuentemente a causa de la profesión de su padre, ferroviario. Vivió en varias ciudades del Levante español (Tarragona, Valencia, Denia) y actualmente vive en Madrid, (lugares que le sirven de espacios para los marcos de sus novelas). Las continuas mudanzas durante su niñez, debidas al trabajo de su padre, la llevaron a refugiarse en la lectura, en cierto modo el lugar seguro de la imaginación. Desde muy pronto sintió la vocación de la escritura. Estudió Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid y fue profesora de universidad. Durante unos cinco años colaboró en el programa de cine de TVE "Qué grande es el cine" y es firma habitual en el periódico español "El País". Hoy se dedica a tiempo completo a su oficio de escritora y está considerada una de las voces más valoradas de la narrativa actual. Su obra ha sido traducida a quince idiomas; es una escritora con gran éxito de lectores; sus libros están en las listas de los más vendidos en España y en Italia.

Como disponemos de las palabras de la autora para que nos explique su infancia, y el origen de su vocación de escritora, dejo que ella misma nos lo cuente. Traigo aquí una entrevista de Romera Castillo para el canal de la UNED, con motivo de la concesión a Clara Sánchez del premio Planeta 2013 en el que la autora nos habla de su trayectoria profesional, sus obras, sus premios, su vida. Solo anticipar, aquí, cómo lo que nos cuenta Clara Sánchez recuerda a la vivencia sobre los motivos de la temprana vocación hacia la escritura de la niña protagonista de *El palacio varado*:

ROMERA CASTILLO: 0:02:16.320: *-Si te parece podemos iniciar que tu formación es filológica. Hiciste Filología Hispánica en la Complutense, con lo cual tu inclinación ya se tiraba hacia las letras. Y que esa inclinación ha sido a través de tu actividad, luego, en diversos lugares de España, y a través de tu actividad profesional docente, puesto que fuiste profesora tutora de la UNED en un tiempo, quiere decir que ya venías encaminada hacia la escritura. Pero me gustaría, si te parece, ¿cuáles fueron esas iniciales incitaciones hacia la escritura?, ¿quién te la provocó?, ¿fue algo así, particular, especial?, no sé...*

CLARA SÁNCHEZ 0:03:03.160: *-Bueno, sobre esa pregunta he pensado mucho, porque yo también me he preguntado muchas veces por qué me*

dio por esto de escribir. Diré que yo estudié Filología Hispánica, precisamente, porque escribía. Porque es una vocación muy temprana. A mí me vino de la niñez, de la infancia. Siempre me recuerdo con un bolígrafo y un cuaderno escribiendo y enseguida me atrajo también la lectura, y creo que era por una necesidad de escapar del entorno, de evadirme. Era una manera de buscar una evasión, quizá motivada por la profesión de mi padre, que nos obligaba a cambiarnos con frecuencia de ciudad, de casa. Esto implicaba cambiar de colegio, de calle, de amigos y eso a un niño le trastorna muchísimo y que por eso empecé a encontrar refugio en la literatura. Enseguida me atraían los libros, lo pasaba muy bien, y empecé a escribir mis cosas (ROMERA CASTILLO, 2013).

Clara Sánchez ha escrito artículos, cuentos y nueve novelas, estas son hasta ahora: *Piedras preciosas* (Debate, 1989), *No es distinta la noche* (Debate, 1990), *El palacio varado* (1993, Punto de Lectura 2006), *Desde el mirador* (Alfaguara, 1996), *El misterio de todos los días* (Alfaguara, 1999), *Últimas noticias del Paraíso* (Alfaguara, 2000), *Un millón de luces* (Alfaguara, 2004), *Presentimientos* (Alfaguara, 2008), *Lo que esconde tu nombre* (Debate, 2010), *Entra en mi vida* (Destino, 2012) y *El cielo ha vuelto* (Planeta, 2013).

También es autora de cuentos: “Cari junto a una motocicleta roja”, recogido en *Madres e hijas* (1996); “Otra vida”, en *Vidas de mujer* (1998); “La carta”, en *Mujeres al alba* (1999); “La vida en el aire”, en *De Madrid... al cielo* (2000); y “Otra Vida”, en *Cuentos de amigas* (2009).

En la entrevista mencionada “Clara Sánchez. Premio Planeta 2013” el profesor José Romera Castillo conversa con la escritora Clara Sánchez sobre las muchas claves de la novelística de la autora. El profesor Romera Castillo distingue varios momentos en la obra de Clara Sánchez “la primera etapa en tu escritura sería durante tu labor y trabajo en la editorial Debate” (min. 0:10:10); el segundo eslabón “vino con Alfaguara con mi cuarta novela, *Desde el mirador*”, responde la autora (min.0:10:53).

La primera consta de los siguientes títulos: *Piedras preciosas* *No es distinta la noche* *El palacio varado*, y la segunda, con los siguientes títulos: *Desde el mirador*, *El misterio de todos los días*, *Últimas noticias del Paraíso*, *Un millón de luces* *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida* y *El cielo ha vuelto* (ROMERA CASTILLO, 2013).

Lo cierto es que la obra de Clara Sánchez es muy compacta y pueden observarse, desde la primera publicación hasta la última, un universo estable de temas que se recrean con símbolos y espacios constantes.

Sin embargo, paralelamente es posible observar en la escritura de Clara Sánchez una progresiva depuración de la expresión y un dominio cada vez más evidente en la exposición del conflicto interior de los personajes. Clara Sánchez, con cada nuevo título, explora con mayor precisión la evolución psicológica de sus personajes y se preocupa en justificar más coherentemente las tensiones que conducen al desarrollo de la trama. Sus novelas expresan las preocupaciones eternas de la existencia en una dimensión atemporal y desconectada de un espacio concreto sin dejar indiferente al lector actual.

Desde el punto de vista del reconocimiento por parte de los lectores y de la apreciación crítica, no cabe duda de que a partir de *Últimas noticias del paraíso* Clara Sánchez se encuentra más asentada en el panorama literario español e internacional. Están sus premios y el número creciente de lectores para demostrarlo.

Por su obra ha recibido numerosos premios y reconocimientos: el Premio del Instituto Literario y Cultura Hispánico en 1998; el Premio Alfaguara en 2000 por *Últimas noticias del paraíso*; el Premio Germán Sánchez Ruipérez en 2006 al mejor artículo del año sobre Lectura; el Premio Nadal en 2010 por *Lo que esconde tu nombre*; el Premio Mandarache de Jóvenes Lectores en 2013 y por *El cielo ha vuelto* el Premio Planeta en 2013.

Podemos también encontrarla en Internet en *El Boomeran(g)*, *blog literario en español*⁸, en un blog personal⁹ en muchas páginas *web* dedicadas a ella y en su propio espacio oficial de *Facebook*¹⁰.

2. Sus universos narrativos, interconexiones y diálogos

En esta tesis tengo interés en mostrar la obra de Clara Sánchez integrada en el marco de los tiempos que atravesamos, y por eso sitúo su narrativa en el contexto de la literatura postmoderna. Con esta perspectiva estética e ideológica, la obra de Clara Sánchez recrea en su ficción, al mismo tiempo, los conflictos esenciales que inquietan

⁸ En el blog *El boomeran (g)* el apartado dedicado a Clara Sánchez. Este espacio está coordinado por su editorial. [En Internet: <<http://www.elboomeran.com/autor/9/clara-sanchez/>> Visionado el 01/05/2015].

⁹ Blog de la autora: contiene apartados diferentes con presentaciones de sus títulos e intervenciones de la autora en foros con sus lectores. [En Internet: < <http://www.clarasanchez.com/>> Visionado el 01/05/2015].

¹⁰ Resulta interesante ver cómo los autores actuales están empleando todos los espacios *web* para conectarse con sus lectores potenciales. Página de *Facebook* de Clara Sánchez: [En Internet:<<https://www.facebook.com/pages/Clara-S%C3%A1nchez/37850898302>> Visto el 01/05/2015].

desde siempre al ser humano en una reflexión sin tiempos ni espacios concretos, y paralelamente responde a las inquietudes y necesidades del mundo actual, pues su literatura está anclada en lo cotidiano.

Como pretendo en este estudio recoger el palpito de una literatura que está creándose en este momento y que tiene influencia y actualidad en el día a día de sus lectores, quiero trasladar aquí el diálogo de la autora con el mundo. Por eso me propongo, antes de penetrar en el estudio de las novelas, exponer las ideas de la autora sobre la literatura en general y su obra en particular. Para ese fin he seleccionado algunas intervenciones de Clara Sánchez en los medios de comunicación.

Por consiguiente, este capítulo se alimenta de fuentes halladas principalmente en la *Red* (textos escritos y audiovisuales) y en artículos académicos que analizan su obra. Aparecen, pues, las palabras de Clara Sánchez vertidas en artículos suyos, entrevistas en diarios, conferencias, encuentros con los círculos de lectores y en sus participaciones grabadas en formato audiovisual.

Clara Sánchez es escritora y es profesora de literatura, su formación influye en la percepción de la cultura, de la literatura y de su propia escritura. Una tesis que estudia su obra debe poner atención a cómo ella ve el mundo donde vivimos y que muestra en sus novelas, a su forma de ver la realidad, el ser humano, la cultura, el arte y su propia escritura.

Hasta ahora he trasladado, intencionadamente, las aportaciones de los críticos, los pensadores, los intelectuales y los escritores que reflexionan en general sobre la cultura y el hecho de la creación artística. En este apartado traigo la palabra de Clara Sánchez sobre esos temas.

La primera tarea, al plantearme el estudio de la obra de Clara Sánchez, es situarla en un contexto literario concreto. Más allá de que su obra transita por esta época postmoderna, resulta complicado adscribirla en un grupo concreto. Tal vez la proximidad en el tiempo y en el espacio no nos permite tener la distancia adecuada para la observación imparcial, y por eso resulta complicado identificarla con un grupo de escritores determinado.

Lo cierto es que su obra tiene una personalidad muy definida, fácilmente identificable como suya. Su estilo es cuidado, contenido, y como rasgo principal destaca el empleo de la palabra limpia, sustantiva, despojada de adjetivos innecesarios o líricas redundantes. Parece que la autora fija su ideal en un estilo sobrio, natural, *cervantino*,

equilibrado, aparentemente sencillo, que atiende a la elegancia en la expresión con el decoro en el tono adecuado de sus personajes.

En su obra existe una enorme coherencia de temas, situaciones, escenarios, por lo que estamos ante una narrativa consolidada, madura. Clara Sánchez como narradora coincide con otros novelistas actuales en plasmar ese universo de preocupaciones comunes a todos sus contemporáneos. Sin embargo, hay en ella la determinación de encontrar una voz propia con un lenguaje personal singular. Su afán de sentirse libre, independiente de modas, la aleja de encasillamientos generacionales, “nunca me he visto en un grupo. Uno escribe y tiene esa pretensión de que lo que está haciendo sea diferente” (GRECO, 2001: 41).

La novela policíaca, la histórica, el ensayo, la autobiografía (falsa), la autoficción, el tono de la literatura de memorias, la ensayística y erótica, el cine de suspense, el *bildungsroman*, un cierto guiño con algunos elementos característicos de la metanovela y el folletín sentimental forman en la obra que analizamos un conjunto literario completamente ensamblado.

El mundo es el resultado del fin de las verdades absolutas. La identidad personal y social se diluye en un reflejo o espejismo de realidad, compleja y ambigua, fruto de un trasfondo filosófico y moral donde habitan un ciudadano y una sociedad sumergidos en una larga crisis de valores.

Las palabras de la autora nos dan exactamente el punto de partida perfecto para penetrar en su visión de la literatura, la novela y en aquellos autores que forman su universo de referencias. En su hermoso comentario a *El amor en los tiempos del cólera*, titulado “Un viaje por el afán de los deseos y el milagro amoroso” publicado recientemente en periódico EL PAÍS, la autora nos dice:

Los realismos con apellidos (mágico para las mentes exuberantes, sucio para las contenidas) son fruto de nuestro esforzado, duro e inventivo siglo XX. Algo debimos de vivir y sentir los seres humanos en este tiempo que nos creó la necesidad de contarlos a través de esa imitación de nosotros mismos que llamamos novela. Y si estamos más o menos preparados para afrontar una visión cósmica y plural de la realidad es porque la genial narrativa del XX nos propuso un pensamiento fragmentado y la relatividad de nuestras almas. Supuso un intento en todas las direcciones posibles de atrapar lo que los tiempos traen, un intento de encontrar nuestro lugar en un mundo repentinamente nuevo, que nos obligaba a correr tras el tiempo para no quedarnos solos. Qué agradecidos estamos a la lucidez de un Kafka o un Camus, precedidos por supuesto del gran Stevenson y más atrás aún por Gogol, que nos empujaron a adaptarnos a nuestro sentimiento de extrañeza. Seguramente para alcanzar este grado de intuición fue necesario a veces cercar con una valla la incertidumbre y una vida descontrolada por la guerra, el fantasma de

una economía tirana, las innovaciones revolucionarias y cierta libertad. Por eso hemos hecho nuestros los territorios cerrados de William Faulkner, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, que reconstruyen el mapa interior de nuestro desconcierto. Yoknapatawpha, Comala, Macondo (SÁNCHEZ, 2015a).

La novela es para ella, fuera de los encasillamientos que precisa el crítico y el estudioso de la historia literaria, una forma de expresar lo que sentimos y vivimos, con gran interés por el presente, pues su objetivo es servir de vehículo de expresión de la perplejidad del individuo contemporáneo ante la percepción de una realidad presentida como fragmentada, compleja y sin verdades absolutas, y cuyo objetivo es resituar al ser humano en ese contexto de márgenes movедizos y difusos que hemos llamado “realidad”. En efecto, la novela sirve para ayudar a fijar un punto del que partir para definir su extrañeza ante él y localizar a la autora en su lugar en el mundo.

Los grandes autores, y sigo interpretando el texto de Clara Sánchez, se perciben como buscadores intuitivos de las claves de la existencia (recuerdo también la coincidencia con Kundera al hablar del papel del escritor como descubridor de secretos). La narrativa es, de esta forma, una manera de aproximarse a lo que se esconde, a lo que no puede ser observado con ojos “ciegos” del que mira sin ver. De hecho, en las novelas de Clara Sánchez, “ver” tiene una función simbólica muy importante; la mirada de los personajes se modifica después de una experiencia vital reveladora.

Clara Sánchez habla de “lucidez” para expresar la excepcional intuición del autor capaz de crear una ficción que sirve de espejo para descifrar las realidades aparentes que nos rodean. Aquí recuerdo la reflexión de Calvino sobre por qué es bueno leer a los clásicos y cómo su lectura, según el italiano, desvela enigmas y modifica la percepción de uno mismo y del entorno.

Los autores de cabecera de Clara Sánchez son, por supuesto, aquellos que entregan al lector las llaves de las puertas que conducen a los túneles secretos, los escritores que crean una prosa que entrega una brújula y alrededor de la cual se despliegan ciertos -e inciertos- mapas. Son Stevenson, Kafka, Camus, Gogol, y sus continuadores, Faulkner, Rulfo o García Márquez, estos últimos creadores de espacios de ficción que nos cuentan, mejor que cualquier retrato realista, el paisaje de desconcierto, violencia, extrañeza en que vivimos: Yoknapatawpha, Comala, Macondo.

Más allá del idioma, Clara Sánchez entiende que la novela elimina las barreras nacionales y se muestra al lector para hallar al cómplice de la vivencia, y para

que eso ocurra debe haber una comprensión subterránea, latente, de claves culturales compartidas entre autor, texto y lector.

Estas son sus declaraciones, extraídas del artículo de Caridad Plaza titulado “Diálogo de la Lengua Mano a mano entre la novelista española Clara Sánchez y el escritor mexicano Jordi Soler sobre la literatura, los premios, el mercado y todo lo que rodea a los libros” y que está publicado en el blog *El boomeran(g)*:

Creo que hay unas determinadas vivencias que no tienen fronteras, que son universales, como universal es la necesidad de comunicarlas. Pero también es cierto que las circunstancias condicionan. Un escritor no escribe en un lugar con atmósfera cero. Escribe en un determinado ambiente y también eso aparece en su obra y le da un tono y una preocupación concreta a aquello que cuentas. No es lo mismo lo que yo pueda escribir sobre el hambre que la narración que pueda hacer sobre ella un escritor africano (PLAZA, 2006).

2.1. Los autores presentes en su narrativa

Clara Sánchez estudió Filología Hispánica y ha sido profesora de literatura, por tanto no es extraño que en su obra se encuentren ecos de nuestra literatura, empezando por *La Celestina*, siguiendo por los grandes textos de la literatura del barroco y concluyendo en autores contemporáneos, tanto de España como de Hispanoamericana. Como lectora apasionada y como intelectual le interesan especialmente las obras que abren nuevos caminos de expresión, por eso sigue con atención la narrativa anglosajona.

La tradición cultural y las claves de la postmodernidad se conjugan para que un texto se presente rico en referencias y claves para el lector. En opinión de Clara Sánchez, por un lado, existe la influencia de los autores contemporáneos por su manera de constatar un escenario urbano y concreto, y por otro, hay también la reminiscencia, acaso no controlada conscientemente, de sus estudios sobre literatura española.

Como he dicho en varias ocasiones, la literatura de Clara Sánchez habla del presente y paralelamente reflexiona en un espacio/tiempo eterno e indefinido. Del artículo de Caridad Plaza titulado “Diálogo de la Lengua Mano a mano entre la novelista española Clara Sánchez y el escritor mexicano Jordi Soler sobre la literatura, los premios, el mercado y todo lo que rodea a los libros” la autora comenta lo siguiente:

Cuando descubrí a John Dos Passos me pareció la esencia del mundo en el que vivimos, la plasmación del capitalismo, de la urbe... era el mundo en el que trataba de desenvolverme, en el que se triunfa y se fracasa, en el del anonimato de la ciudad, en el cruce con la gente, sin apenas rozarla. Vas en el metro y ves a alguien y le observas durante unos minutos, y luego no lo vuelves a ver en tu vida. Ese tipo de cosas que vivimos a diario los urbanitas, los que vivimos en grandes ciudades, lo reflejan ciertos escritores, independientemente del idioma en el que escriban. Es verdad que escribimos dentro de una tradición, pero ese fenómeno es más inconsciente. Lo consciente es identificarse con los afines, con los que hablan de las mismas cosas. En mi caso, por haber estudiado Filología Hispánica, tuve que leer a los clásicos y la verdad es que es un lujo poder leer a Garcilaso o a Fray Luis de León. Según me voy haciendo mayor cada vez los disfruto más íntimamente porque resulta que ellos ya sabían cómo siento yo ahora. Es increíble (PLAZA, 2006).

Sus influencias literarias son muchas, también las cinematográficas (es posible rastrear la huella de películas célebres en sus novelas). Los narradores que le atraen son aquellos que expresan con naturalidad emociones y sentimientos complejos. Se confiesa admiradora de las obras de la literatura clásica española, y apasionada por autores contemporáneos como Kafka, Camus, Maupassant, Borges, Cortázar, Dos Passos, Highsmith, Quiroga, Dos Passos, Faulkner y García Márquez, Alice Munro...

Para saber un poco más de los gustos y las intersecciones literarias en su obra, recojo las recomendaciones de lectura que la autora publica en su blog:

- *El extranjero* (A. Camus)
- *La metamorfosis* (Kafka)
- *Metamorfosis* (Ovidio)
- *Retrato de una dama* (Henry James)
- *El mal oscuro* (Giuseppe Berto)
- *Trenes rigurosamente vigilados* (Bohumil Hrabal)
- *La rebelión* (Joseph Roth)
- *Las palabras de la noche* (Natalia Ginzburg)

En la novelística de Clara Sánchez coexisten mestizajes casi infinitos. Hay por sus páginas un trasunto de *Quijote* que intercambia pareceres del mundo con una dama insatisfecha que nos recuerda a una tal *Lady Chatterley*. Se asoma un chico que parece *El Lazarillo* trapicheando unas monedas y, de repente, un sabio de una época remota nos evoca una atmósfera como de las *ruinas circulares* borgianas. En ocasiones la escena se puebla de sombras, héroes y pasiones que recuerdan a alguna historia contada por Homero o Apuleyo, y de la nada aparecen dioses que juegan con los

mortales, a quienes obligan a atravesar bosques mágicos, laberintos peligrosos y lagos de olvido y de muerte. Las princesas viven en un sueño del que deben despertar por sí mismas en cuentos de hadas de moraleja diferente. Mientras duermen besan y hacen el amor con delincuentes. Una chica sin empleo y madre soltera se convierte en portadora de objetos mágicos con los que libra una desigual batalla contra un mal absoluto. Por casualidad encuentra la guía de un anciano misterioso lleno de achaques. Un adolescente *ni-ni* emprende su propio destino a partir de la lectura de los salmos bíblicos. La ilusión del amor y de sus soledades se inmiscuye cuando, jugando con dimensiones de realidad y ficción, sus personajes, condenados a la incomunicación y al fracaso en una pasión que los ahoga, leen en la piscina a Cesare Pavese. *A sangre fría* se resume en un asalto a un chalet de Marbella. Los personajes pueden ser profesores o empleados de una empresa; no saben bien por qué un buen día el cataclismo de una mirada sobre ellos cambia sus vidas para siempre, y es que Cupido sigue haciendo de las suyas en pleno siglo XXI. Una chica que ve a su jefe saliendo con una chica que puede ser su hija se obsesiona con Anaïs Nin. Y si recapacita sobre la amistad ideal, le parecen los modelos perfectos Don Quijote y Sancho, Batman y Robin, Thelma y Louise. Las pasiones sin freno cobran sus víctimas como en una tragicomedia con Calixto y Melibea. Una reflexión de un personaje de Clara Sánchez parece haber escapado de una novela de Camus o de la sinrazón de un laberinto de Kafka. Otro personaje es tan elegante y mundano que parece asiduo de las fiestas que describe Scott Fitzgerald. Todo esto se combina con momentos de tedio o de ocio en que los personajes ven programas de televisión, comentan la elegancia de las señoras que aparecen en las revistas de la prensa rosa, venden cremas antiarrugas que combaten los radicales libres. Tampoco falta quien admire la imagen imponente del ejecutivo de la última portada de la revista “*Man*”. Sus protagonistas toman taxis, atraviesan la ciudad en el metro y aprovechan una escapada de su drama para comprar productos en oferta en el supermercado. Con este mejunje de sustancias y texturas la autora coloca además, para que el resultado sea ameno, unas gotas de humor, de sarcasmo, de intriga y *thriller*, y en dosis regulares, ternura hacia los perdedores.

En la obra de Clara Sánchez observo una progresiva tendencia hacia la esperanza, sobre todo a partir de *Últimas noticias del paraíso*. Sus finales siempre han sido y son finales complejos y paradójicos, pues a sus personajes no les resulta sencillo su proyecto de vivir dignamente, y a veces necesitan manejarse como héroes de andar por casa para sortear y vencer la lógica de este mundo, lógica implacable y cruel que

justifica tanta tristeza. Sin embargo, siempre hay una pizca de buena suerte, de casualidad bien intencionada, para que las cosas se resuelvan y el chico aventurero o la heroína encuentren la llave que abre el tesoro escondido donde les espera un amor posible y una buena idea de negocio para ganarse la vida.

A medida que analice una por una sus novelas, iré comentando las voces, y las voces dentro de otras voces en un pastiche sin jerarquías que explica bien la narrativa de Clara Sánchez.

En la entrevista ya citada de Romera Castillo a Clara Sánchez para el canal de televisión de la UNED, se establece un interesante diálogo sobre las lecturas favoritas de Clara Sánchez. Creo que merece la pena transcribir en este trabajo lo que dice a propósito de sus influencias literarias. Todas las obras que mencionan pueden verse de algún modo en su novelística. Clara Sánchez menciona los cuentos de hadas, *La Celestina*, *Los miserables*, los tebeos (y ahí tenemos el imprescindible lenguaje visual, que luego se desarrollará también con el cine), obras de Laforet, Matute, Martín Gaité, Rodoreda, Marsé, Mendoza..., y otros autores contemporáneos en otras lenguas. Es evidente que a Clara Sánchez le interesa la narrativa que penetra en la psicología de los personajes desde su intimidad, y que desde esa perspectiva analiza su realidad.

Los autores y obras señaladas se detienen en analizar las pasiones que enredan a los seres humanos: el amor, la ambición del poder y el dinero, la posesión del otro... Todo lo que después, en el análisis de la obra de Clara Sánchez aparece claramente:

ROMERA CASTILLO: 0:04:12.000

-¿Qué otras influencias, ya en el terreno específicamente literario, te marcaron en esos inicios?

CLARA SÁNCHEZ: 0:04:18.520

-En esos inicios yo leía todo lo que caía en mis manos. No era una niña con una biblioteca de niña, con una biblioteca infantil. Me gustaban muchísimo los cuentos de hadas, pero recuerdo que la primera novela larga que yo leí fue "Los miserables", de Víctor Hugo, que quizá, para mi edad, era un poco excesivo, pero era lo que tenía a mano, porque yo cogía lo que veía, nadie me venía con libros, con "La isla del tesoro", con lecturas más apropiadas. No, yo me iba nutriendo de todo lo que pillaba por ahí, y quizá, en ese sentido, mi formación literaria, en cuanto a lecturas, fue madura. También esto lo mezclaba mucho con lo que ahora se llaman comics y antes se llamaban tebeos, que a mí me volvían loca. Me volvía loca todo lo que me ayudara a vivir como en otro mundo, tener otro mundo paralelo donde yo desarrollaba mi imaginación.

R.C.: 0:05:27.840 *-Y en el terreno de la literatura española, ¿algún inicio, así significativo?*

C.S.: 0:05:33.800 -*En el terreno de la literatura española, yo más que nada empecé a leer más literatura española por las lecturas obligatorias del instituto, con los clásicos españoles. Y luego, hubo un momento, en que empezó a atraerme mucho la literatura contemporánea española cuando leí “Últimas tardes con Teresa”, de Juan Marsé, me pareció una bella novela; “Nada”, de Carmen Laforet, que parece que ya ha pasado a la historia, pero fue una maravilla. En fin, yo empecé a descubrir esas lecturas. Ana María Matute me encantó. Mercè Rodoreda, en cuanto cayó en mis manos “La plaza del diamante”. Es decir, que yo soy una forofa, por ejemplo, de “La Celestina” porque cuando la leí me pareció, bueno, esta obra que no sabemos todavía si es novela, si es teatro... lo que sea, yo siempre la he leído como una novela y me sigue pareciendo fascinante, porque reúne todo lo mejor y lo peor del ser humano, que es, en el fondo, lo más atractivo dentro de la literatura, que la literatura nos cuenta, todo lo que no nos cuenta ninguna otra cosa, ni siquiera el cine. En la literatura te puedes encontrar lo más perverso y lo más sublime. También me he nutrido mucho de literatura contemporánea extranjera; norteamericana, alemana, francesa... Por ejemplo, Eduardo Mendoza me gustó mucho, el boom latinoamericano, los latinoamericanos, es decir, uno empieza a tirar y la lista se va nutriendo y nutriendo, pero creo que ahí se cultivó mi paladar.*

R.C.: 0:07:41.959 -*Yo creo que ha quedado muy claro esa vocación personal y esos inicios literarios (ROMERA CASTILLO, 2013)*

2.2. Tras el tono apropiado

El tono, hallarlo como una música que da sustento a la trama y a los personajes, es fundamental para que la historia fluya y tenga la fuerza de la verdad literaria. La propia autora, en su artículo “Cómo escribí un millón de luces” que se incluye en el estudio *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales* de Francisco Gutiérrez Carbajo, advierte:

Siempre me he tropezado con un gran escollo a la hora de arrancar con una nueva novela, algo sin lo cual los personajes parece que floten sin rumbo y que los sucesos, la historia, podría corresponder tanto a esta novela como a cualquier otra. A ese algo difícil, a esa polilla, que va y viene sin dejarse atrapar, lo he llamado tono en muchas entrevistas, porque el tono es lo que da unidad y entidad a la narración (SÁNCHEZ, 2013a: 22).

El tono, en sus variadas formas (irónico, condescendiente, formal, informal...) es todo aquello que tiene que ver con la actitud de la voz del narrador en la obra. Vernier cita a García Gibert (1997) cuando habla de que lo que caracteriza la genialidad y universalidad de la voz cervantina es que no es ni triste ni alegre. El acierto literario del *Quijote*, según este estudioso, justamente estriba en el hecho de que Cervantes nos cuenta el trágico delirio de un hidalgo (el tema) con un tono paródico y

humorístico lleno de creatividad (VENIER, 2000: 147). Un poco de esa dualidad se encuentra en la obra de Clara Sánchez.

Clara Sánchez describe lo que ella entiende como su búsqueda del estilo narrativo: es hallar la voz propia de la historia; y esta voz tiene conexión con la dimensión moral, con su mirada especial como autora, y conectada siempre con lo que es, con rescatar al papel lo que hay de auténtico de ella misma. Por eso no es barroca, dice, aunque pueda gustarle la literatura barroca, porque ella no es barroca. Su lenguaje es sencillo, visual, con dominio del sustantivo frente al adjetivo, sin dejar de ser poético. Para Clara Sánchez, como he comentado antes, es importante encontrar su propio estilo, singularizarse con lo que está escribiendo. Y para ello, cuida el lenguaje con imágenes muy visuales, con la selección de palabras precisas, donde predomina el sustantivo porque condensa, concentra, precisa y da la mayor claridad posible (GRECO, 2001: 42).

Es frecuente que Clara Sánchez señale en las entrevistas y participaciones con sus lectores la importancia del tono para la construcción de su narrativa. De hecho, encontrarlo o no es clave en su forma de plantearse la escritura. Clara Sánchez menciona la existencia de un estadio difícil durante la génesis de la creación de una novela suya y es cuando sale en busca de este tono. Durante el proceso, la autora busca encontrar la coherencia entre los ingredientes que constituyen el texto; y encontrarla supone siempre un gran esfuerzo. El motor que consigue reunir las partes y hacer que la historia y la acción fluyan, al ritmo que necesitan, es el tono; hallar el tono es encontrar la novela.

En “Entrevista con Clara Sánchez”, de Marcia Morgado, publicada en la revista digital *Barcelona Review*, la autora explica:

El tono... yo sin el tono no puedo hacer nada. El tono es como el cauce de un río. Todo lo que cae dentro del tono vale, todo lo que sale fuera del tono, no sirve. Eso en cuanto a personajes, a texto, acontecimientos, a tratamiento de la prosa... el estilo sobre todo. Y te diré que espero que eso cambie pero hasta ahora me ha pasado con todas las novelas: necesito escribir como cien folios para encontrar el tono. Y esos cien folios los rompo. Empiezo a escribir la Historia pero comprendo que va mal, que no tiene brío; entonces hay un momento en que, de pronto, ya tengo el tono: que lo va a hilar todo. O sea es como el aceite en el que se fríen los huevos, es decir lo que necesitas para que todo tenga unidad, para que tenga palpito, para que haya vida en la novela. En cuanto tengo eso, me pongo muy contenta porque sé que ya; porque el tono es selectivo y te va diciendo que es lo que vale y lo que no vale. Luego hay que corregir, pero ya tienes novela (MORGADO, 2000).

En la extensa entrevista de Greco (2001) titulada *Últimas noticias de Clara Sánchez*, la autora explica cómo se gestan sus proyectos narrativos. La autora explica que para ella no es fácil el proceso de la escritura, pero que es algo que se va desarrollando con la propia escritura, no hay una planificación rígida desde el principio “si una página es capaz de retener algo fungible como lo es una mirada ya me parece una novela redonda. Para mí una novela es como un organismo, tiene que ir creciendo” (GRECO, 2001: 30).

Además, la autora precisa:

Para mí la forma es todo. La forma es el lenguaje, es el tono. El tono de una novela para mí es fundamental, o sea es lo que más me cuesta conseguir, es la atmósfera en la que va a ocurrir todo lo que ocurra. El tono es la primera cosa. Lo que me preocupa es encontrar el tono en que va a discurrir toda la novela, porque el tono es selectivo; el tono ya te dice que esas palabras, por bonitas que sean, no logran traducir tu pensamiento. El tono para mí es la música de la novela (GRECO, 2001: 39-40).

Después de conseguido el tono narrativo, la autora explica su proceso creativo como una suerte de inspiración y emoción. Clara Sánchez se identifica con autores como Camus y Kafka, que después de encontrar la voz de sus personajes, dejan que la propia historia que quieren contar resuelva el resto.

2.3. Clara Sánchez: una voz narrativa singular

La narrativa de Clara Sánchez habla de los aspectos cotidianos, de la vida en las ciudades contemporáneas. La vida en sí es la inspiración de su obra. Insiste la autora en que es el presente y su experiencia de la realidad el sustento de su obra:

Bueno, lo fundamental para mí y para la literatura es la vida. Aunque llevo una vida muy corriente, lo importante es la aventura de vivirla, cómo la vivas. Necesito tener cosas que decir, nutrirme del minuto, porque sé que eso es lo que luego voy a llevar a las novelas. Soy muy cómoda y he adaptado mi afán de aventura a lo que tengo más a mano. No necesito irme a la selva. Lo que la literatura toma con más ahínco es lo que la vida da. Aunque en el fondo todos representamos una vida, unos con más ansiedad que otros (y esa es la característica de este tiempo), y aunque algunos incluso necesitamos representarla dos veces, en la vida y a través de la literatura (GRECO, 2001: 31).

Su obra describe presentes simultáneos, simulacros, tiene como tema principal la realidad dudosa y enfrentada a la ficción, la imposibilidad de entender la existencia, la fragmentación de la realidad, las verdades relativas, los finales abiertos, los laberintos, el tiempo circular, las extrañas simetrías, los personajes alienados, ajenos a sí mismos, que son eje de la trama y al mismo tiempo buscadores de tesoros (ocultos, identitarios). Hay también una constante burla a la idea de progreso, un tono de ternura y parodia; etc. Tanto en la forma de construir el relato como en los temas y construcción de tramas y personajes en la obra de Clara Sánchez late el espíritu de nuestra época.

No contradice lo anterior sino que lo confirma el que nuestra escritora comparta también la idea de que el autor es el dueño de la historia y como tal maneja su rumbo, como recomendaban Edgar Allan Poe y en nuestra lengua Horacio Quiroga. Así lo expresa la autora en un encuentro digital con sus lectores promovido por el periódico de Barcelona *La Vanguardia*:

He intentado planificar, pero no me resulta. Una página tiene que ir inspirando la siguiente. La novela es como un organismo: corazón, pulmones, todo tiene que estar en relación y estar vivo. La novela tiene que ir saliendo sola, pero con las riendas bien sujetas (SÁNCHEZ, 2010a).

No nos confundamos: la novela es un organismo palpitante, como decía el gran escritor ecuatoriano Pablo Palacio; y si para ella no hay un rígido esquema compositivo, sí hay un intento trabajo previo y de reformulación posterior. Clara Sánchez se describe a sí misma como una escritora dedicada, cuyo proceso de escribir es arduo. La aparente sencillez de su prosa no puede engañarnos: hay una profunda preocupación de estilo y estructura. Aunque la historia que se cuenta debe ser interesante, cuenta mucho más, para la creadora, cómo entran en juego los recursos que sirven para que el producto final sea coherente:

Yo, entre *Últimas noticias del Paraíso* (Premio Alfaguara, 2000) y *Un millón de luces* he tardado 4 años porque no me gusta ir deprisa, lo que me apasiona es el proceso. Sé que en ese tiempo algún lector me ha podido olvidar, pero, ¿qué voy a hacer?; otro vendrá. No puedo escribir un libro en seis meses. Me parece absurdo (PLAZA, 2006: 107).

La obra de Clara Sánchez se asienta firmemente en el territorio de la vida, del presente, de lo que ocurre y de lo que se pierde; para que esto suceda, la autora presenta una enorme coherencia en temas y estrategias que permiten al lector penetrar

en espacios de intimidad y confesión; por eso su obra que se ha conformado desde el “Yo”. Así se expresa la autora en una entrevista concedida a Díaz Funchal, “Todos necesitamos un anclaje en la vida, algo que le dé sentido, y el mío es la escritura”:

Todos necesitamos un anclaje en la vida, algo que le dé sentido y el mío es la escritura, me ayuda a evadirme, a comprender y entender. Escribo porque aprendo más de mí misma y del mundo. Me sirve para reflexionar. Cuando escribes sobre tu vida y tu forma de ver el mundo parece que lo atrapas y es una manera de detener el tiempo, de quedarnos con esas cosas tan efímeras que se nos van. Con la escritura eres capaz de detener las miradas y las sensaciones en una página, mientras que en la vida se van y se olvidan (DÍAZ FUNCHAL, 2010).

Un rasgo sobresaliente en la narrativa que me ocupa es la preferencia en el uso de la primera persona para dar al texto un tono intimista, de literatura memorialista y confidencial. La autora se esconde tras sus personajes; a los que sin duda da mucho de ella misma, y al mismo tiempo deja que se desarrollen, que tomen sus propias alas para mostrar su mundo. En su obra la experiencia se funde con el paisaje de la ficción en un texto que reflexiona sobre el conflicto entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo falso, lo consciente y lo inconsciente).

Clara Sánchez nos recuerda la categoría de “función autor” cuando expresa:

Decía Horacio Quiroga que lo que importa en la literatura es el hecho consumado. Esa es la verdad y en ese hecho consumado siempre está el que lo escribe, la singularidad. Partas de una cosa o partas de otra, siempre está el que lo escribe, la singularidad del tipo que está ahí trasladando al papel todo eso, con su sistema nervioso y su sensibilidad. [...], es él quien ha quitado cosas y ha puesto otras (PLAZA, 2006).

La mirada narrativa de la escritora Clara Sánchez parte de la experiencia personal, y de un concepto de responsabilidad, melancolía y peso que el pasado ejerce sobre el presente. La memoria –gran tema en su novelística- sirve para revivir lo que pasó y buscar las claves de su comprensión. Porque en las historias de Clara Sánchez no solo importa lo que ocurre en sí, sino las tramas subterráneas que se derivan de la acción principal. Por eso puede decirse que en ocasiones el hilo argumental es muy tenue; a la autora le importa relativamente la anécdota narrada frente al hecho de que un personaje cuente su vida para intentar desentrañar los significados latentes de lo que ocurrió, porque solo así puede encontrarse capaz de emprender su camino hacia el presente.

Por eso la literatura de Clara Sánchez es tendente a la reflexión sobre la existencia, por eso se detiene a pensar sobre la naturaleza del amor y el poder, sobre las pasiones que destruyen y salvan, sobre el juego entre el bien y el mal que decide el destino de las personas. Porque Clara Sánchez se acerca a una anécdota para desentrañar o poner en evidencia las contradicciones humanas. Su literatura experimenta diferentes formas de entender la vida, sin moralejas finales, simplemente porque es una literatura apasionada en conocer la complejidad del alma. Es una literatura que busca entender al ser humano, además, desde su singularidad, sus carencias, sus inseguridades, porque la característica más humana, parece decirnos la autora, es la vulnerabilidad.

Desde el mirador (1996) es un hermoso ejemplo de cómo puede llevarse el dato biográfico, doloroso, traumático, al mundo de la ficción. La obra no deja de ser la reflexión de una mujer sobre algo que le sucedió y que deja en ella una experiencia de cicatrices y aprendizaje. Aquí la biografía se convierte en novela, y eso está entreverado con la misma esencia de lo que significa la postmodernidad. La grave enfermedad que sufrió su madre sirve a Clara Sánchez para contarnos una historia donde una mujer reflexiona profundamente sobre el sentido de su vida y las relaciones que establece con su entorno, en una narración emocionante e íntima. El profesor Romera Castillo establece un vínculo entre el género autobiográfico y la postmodernidad. Por supuesto, puede establecerse en *Desde el mirador* un análisis de su experimentación desde la semántica postmoderna.

Cito pues aquí el trabajo del profesor Romera Castillo, que aclara muy bien qué significa el mundo de lo autobiográfico en su artículo titulado “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”:

Al frondoso árbol de la escritura autobiográfica a finales del siglo XX le han salido, al estilo machadiano, unas ramas secas y otras (menos, es cierto) muy vivas. Quiero decir, que no es oro todo lo reluce en esta modalidad de literatura en la España actual. Muchas de sus manifestaciones - como sucede en otros ámbitos intelectuales y artísticos - son más testimoniales que otra cosa. Pretenden recoger vivencias y, sin más, plasmarlas en la escritura, sin ninguna voluntad de estilo. Aunque en todo discurso escrito - como también sabemos - se produce una transustanciación de lo vivido a lo fijado en letra y las correspondencias entre lo vivido y lo narrado no poseen siempre coincidencias milimétricas, una nómina - más señera que amplia - de escritores han utilizado lo autobiográfico para dar testimonio de sí mismos, de otros personajes o de elementos contextuales - de todo tipo - en el que sus vidas se hayan inmersas. Me parece que a finales del siglo pasado y principios del presente esta modalidad de escritura, estrictamente testimonial (la memoria personal, diferente de la memoria histórica), ha quedado para otros oficios (muy especialmente para hombres y mujeres del espectáculo, de la política, de la ciencia, o de otros ámbitos). Por el contrario, una buena porción de

nuestros escritores de hoy buscan, al verter explícitamente sus vivencias en sus obras - implícitamente están en toda su producción -, una finalidad literaria, dando a sus discursos un giro estético, una forma lingüística artística. Para ello, utilizan, fundamentalmente, dos procedimientos: ficcionalizar lo autobiográfico y autobiografiar lo ficticio (y al hablar de ficción no tenemos más remedio que referirnos a su encarnación más prístina: la novela).

El hecho puede deberse, desde mi punto de vista, a dos condicionamientos básicos que vive la literatura entre estos dos siglos: de un lado, como consecuencia de la denominada posmodernidad, en la que todo se fragmenta y se mezcla, los géneros literarios como en todos los géneros, incluidos los de la especie humana - han perdido su ortodoxia y, en consecuencia, la mixtura, lo heterogéneo, es lo que predomina. Lo narrativo se mezcla con lo poético, lo poético con lo narrativo, lo dramático con lo narrativo y lo poético (y podíamos seguir haciendo combinaciones). Todo es un excitante collage. La ortodoxia en la configuración genérica se ha derrumbado (como las torres gemelas de Nueva York) e impera en la literatura, afortunadamente, un espacio inter-genérico, heterodoxo, de (con)fluencias dignas del mayor encomio.

Y de otro, es indiscutible que estamos viviendo una nueva etapa en la trayectoria literaria novelística. Sabemos que la novela - como recordaba no hace mucho mi distinguido paisano, el granadino Francisco Ayala - alcanzó su máximo esplendor como género de influencia (aunque no como género en sí) a finales del siglo XIX y que, en la actualidad, aunque tenga su función — nunca jamás se han publicado tantas novelas -, sin embargo su poder de influencia social ha sido reemplazado (suplantado) por los medios de comunicación social. La novela - o mejor, una parte de ese campo de Agramante - se ha refugiado en la escritura intimista, en la del yo, por lo que su discurso lingüístico se enmarca en lo que hoy llamamos la autoficción. (ROMERA CASTILLO, 2004: 28).

Por un lado, la falsa autobiografía del “yo” narrativo de la mayoría de las novelas de Clara Sánchez crea la idea de la reconstrucción de una falsa memoria, un recurso que permite conocer los secretos, las confesiones del personaje, sentirlo en su desvalimiento, sin que se puedan conocer por completo los signos de la realidad, -solo fragmentos de ella-, porque el protagonista enunciador no accede al conocimiento de todo lo que le rodea, o tal vez a causa de que a veces la propia memoria es selectiva y solo recuerda algunos fragmentos de lo sucedido. O de otra manera, la autora conduce al lector de la mano para que entre en otra ficción (una falsa memoria) y, paradójicamente, se halle más cerca de desvelar el misterio, experiencia que siempre será parcial.

Por otro lado, el recurso del “yo” narrativo ayuda a la autora a construir un protagonista con el que puede identificarse, de ahí que su mirada hacia él o ella sea de compasión y comprensión:

El personaje le presta, a veces, unos ojos para que pueda ver cosas distintas, le da unos ojos nuevos para ver el mundo, pero es uno mismo [el autor] el que lo está viendo y es su mundo y su vivencia (MORGADO, 2000: 105).

Como explica Alberca (2007), la autoficción atribuye a su protagonista la misma identidad que al autor. Por ese motivo, aun sin renunciar a la invención propia de cualquier novela, este procedimiento parece acercar la obra a la *verdad* de una autobiografía. Con una estructura híbrida que propone un *pacto ambiguo* con el lector (que *sabe* que es una estrategia narrativa pero que se aviene con el autor a aceptar la novela con su supuesto carácter autobiográfico) la obra plasma en su forma de construcción interna la imagen a la deriva del sujeto, una imagen desenfocada, llena de incertidumbre, que se corresponde con la falta de certezas del mundo actual. El autor es un simulador de identidades y una especie de héroe postmoderno que plasma una narración en donde los límites de autor y personaje se diluyen. Como señala Justo Navarro en el prólogo: “la autoficción, el nuevo gusto por presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario. La autoficción nos llama a neutralizar nuestra capacidad de ser crédulos. La autoficción es una apelación a suspender nuestra tendencia a la credulidad”. La frontera difusa de lo real y lo ficcional en *Últimas noticias...* se expresa en la captación brillante de una voz narrativa, mucho más cerca de un adolescente que de una escritora madura que es profesora universitaria, y en el trato que se establece con el lector, que acepta ese grado de ambigüedad.

En las novelas de Clara Sánchez observamos una frontera que se diluye continuamente entre lo real y posible y lo ficcional. La mentira puede estar en la realidad que fabrican los administradores de realidad; estos son los poderes externos o los internos. De ellos, el amor, el miedo y la ambición operan para construir simulacros. La cuestión, parece decirnos la narrativa de Clara Sánchez, es que los simulacros nos alejan, nos aíslan los unos de los otros y contribuyen a nuestra infelicidad. Lo individual entra en el terreno de lo colectivo, estableciéndose un desequilibrio entre lo privado y lo público y, así, el antagonismo realidad / ficción, memoria/desmemoria; interior/exterior; normal / anormal desaparece, se difumina, se confunde, en un escenario que acaba resultando caótico e ininteligible.

Dentro de la novela de falsa autobiografía y autobiográfica se encuentra *La novela de formación, o novela de crecimiento*, como le gusta más a su autora. De *El palacio varado*, Sánchez ha reconocido su fuerte componente autobiográfico: En el

artículo de la profesora De Castro se cita el texto firmado por Emma Rodríguez publicado en *El Mundo*, el 14 de febrero de 1993. En esta entrevista, Clara Sánchez dice, a propósito de *El Palacio Varado*: “Es autobiográfica la sensación de desarraigo de la protagonista” (DE CASTRO 2002: 179). El objeto de la narración se centra en la construcción axiológica del sujeto, tanto en lo relacionado con su propia identidad como a la adquisición o no de valores.

Desde el mirador se inserta en el subgrupo de la “concienciación como mujer” (DE CASTRO, 2002: 80). La narradora evoca su pasado, y las reflexiones giran en torno al paso del tiempo, el dolor y el sufrimiento, la enfermedad y la infelicidad. Ya hemos mencionado en este trabajo que la novela se inspira en la enfermedad de la madre de la autora.

La autoficción de Clara Sánchez nos trae personajes socialmente acomodados, insatisfechos y enfrentados a la realidad. Santos Sanz Villanueva describe *No es distinta la noche* como un “retablo de las pasiones” desde el “yo” (DE CASTRO, 2002: 180). Basanta, crítico de ABC, escribe sobre *No es distinta la noche*, y también insiste en la procedencia acomodada de los personajes de Clara Sánchez (BASANTA, 1990).

También Sandra, la protagonista de *Lo que esconde tu nombre*, lleva con ella mucho de la propia autora, de la joven que en los ochenta vivía en Denia y tuvo conocimiento de que, entre sus vecinos octogenarios, se encontraban, a la vista de todos, impunes y sin el mínimo atisbo de arrepentimiento, vestidos con bermudas y gorras nazis, responsables del exterminio de millones de personas.

En *El misterio de todos los días* sitúa la trama en el campo de la imaginación donde se esconde una profesora indiferente hacia todo, más bien aburrida de su profesión y desilusionada por un matrimonio fallido. Su pasión por un alumno adolescente es la razón que renueva su energía vital, pero no tiene el valor de enfrentarlo. Tendrá que pasar por un proceso de aprendizaje personal para poder pasar a otro capítulo de su vida, aunque la herida abierta de un amor al que no le ha dejado paso o tal vez no haya sido correspondido, no lo ha dejado llegar a ser, duela para siempre. Porque la joven aprende que sin amor no tiene sentido la vida; pero aprende también que el amor total ocurre una vez. Clara Sánchez ha sido profesora y sin duda ha trasladado en su descripción del personaje, de la clase y del mundillo de la sala de profesores su conocimiento desde su propia experiencia.

El mundo del trabajo en un laboratorio químico se representa en *No es distinta la noche*. La autora coloca un contexto que conoce por experiencia propia, ya que alguna vez trabajó en uno. En *Un millón de luces*, la narradora es una chica que quiere llegar a ser escritora. Este personaje comparte con la autora real dos elementos constitutivos de su identidad que son esenciales: Clara Sánchez también trabajó en oficinas como la que se describe en la novela en su primera experiencia laboral significativa, y en aquellos días también soñaba con ser escritora.

Últimas noticias del paraíso ofrece, a través de una autoficción, un panorama desolador (y tierno) lleno de insatisfacción y desamor. La novela indaga los móviles latentes que guían las acciones humanas. La autora se identifica con algunos rasgos de carácter del protagonista de *Últimas noticias del Paraíso*:

Este chico tiene de mí algo fundamental, y es la sensación que me ha acompañado durante toda mi vida, la sensación de ser una mezcla de superviviente y de héroe. Este chico es una persona corriente, normal, no es muy activo, es más bien pasivo... pero al mismo tiempo es un poco héroe pues cree en los sueños, en la suerte, y piensa que es posible alcanzar ciertas metas, realizar ciertos deseos, tal y como me ha pasado a mí (MORGADO, 2000)

La autora como narradora externa acabaría imponiendo su punto de vista, su propia visión sobre el relato, por eso en *Un millón de luces* una mujer (sin nombre) nos narra su experiencia en la Torre de Cristal: “He pretendido que las palabras salieran de la mente de la narradora como ella es y cómo la siento” (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2006: 174). Cuando la acción necesita que se introduzcan historias de otros personajes, la narración se traslada a una tercera persona, pero como un recurso de la propia narración en primera persona: “Tampoco hay que olvidar que la narradora es escritora, que es su auténtica vocación y que a un escritor todo le sirve: lo que ocurre directamente, lo que ve, lo que oye, el caso es ir componiendo algo en su mente” (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2006:175).

En las novelas de Clara Sánchez los personajes pasan por una crisis que les permite crecer; eso es un hecho en *Presentimientos*, *El cielo ha vuelto* y *Un millón de luces*. Para que esa experiencia traumática pueda ser contada, Clara Sánchez elige la voz del personaje, que es la que la autora imagina cuando va creando la psicología de los personajes, y desde esa autoficción se confiesan. Si pensamos en *Entra en mi vida* o en *Lo que es esconde tu nombre*, la voz narrativa en primera persona da las posibilidades necesarias a la narradora para dejar un poco de ella misma y de sus preguntas sobre la

memoria y la necesidad de actuar sobre la realidad. Así pues, a través del subterfugio de del “Yo” narrativo y como heredera de un estado de espíritu postmoderno, Clara Sánchez ve al escritor como un observador de una sociedad difícil de comprender en sus contradicciones, como aquel que posee una mirada que le permite desentrañar algunos secretos; eso sí, sin ánimo de adoctrinar. Su obra no es dogmática: el mundo es demasiado múltiple, rico, *mestizo*, como para defender un paradigma concreto.

Hoy es impensable una autoridad autoral canónica en la *forma* de narrar ni tampoco podríamos aceptar una literatura que defendiera un modo exclusivo de entender la realidad en el *fondo* del mensaje narrativo. La realidad es plural, complicada y definitivamente difusa, por eso en la obra de Sánchez se crea un diálogo de tendencias narrativas, un diálogo continuo entre los personajes y la autora, y la autora y sus lectores, un diálogo que acepta diferentes visiones del mundo, un diálogo que incluye una búsqueda de sentido.

Y de ahí que, en definitiva, la articulación de un “yo” falso funcione para evidenciar ese diálogo permanente que va a la búsqueda de las preguntas desenmascaradoras de la falsa realidad; a través del “yo” que hila la narración de Clara Sánchez el protagonista (falso autor / héroe de hoy / urbano / anónimo), con su propio relato de lo que pasa y *le pasa* nos muestra su fragilidad vital y emocional con respecto a los héroes del pasado. Volviendo a Foster (2001), por eso el falso autor, el personaje narrador de Clara Sánchez, se define por sus carencias. La técnica de la autoficción pone en evidencia la fragilidad de las verdades impuestas, la necesidad continua de apuntalar una identidad del “yo” que permanentemente se tambalea:

[Mis personajes tienen] mayor desorientación vital y referentes menos claros [que los héroes de la Literatura Clásica]. Continuamos sin entender nada y es imposible no sentir angustia (AMAZARES, 2004).

El hecho de crear una historia, en su propósito de entender las motivaciones de los personajes y las reglas que rigen su comportamiento, sirve para comprender el enigma de la experiencia de vivir en este modelo social sin convicciones, en continua revisión, remodelación y cambio: “No entiendo el mundo en el que vivo y escribiendo me da la sensación de que lo retengo. Me puedo parar a pensar y reflexionar” (MORÁN, 2010).

Clara Sánchez comparte con el autor postmoderno la percepción que considera que la única forma de vislumbrar, despejando de sombras la visión del aquí y

del ahora de la realidad, pertenece al trabajo del autor, que descubre la esencia de la vida humana. El presente, sin sombras, puede ser vislumbrado por el autor, y es ahí, en la libertad del proceso creativo, donde reside su función dentro del hecho artístico.

Si seguimos esta línea de pensamiento todavía podemos encontrar otra vuelta de tuerca al recurso del “yo” autoficcional. Porque uno de los hallazgos de estilo de Clara Sánchez, (un estilo cuidadísimo y aparentemente fácil que es difícil de encasillar en una tendencia literaria porque es mucho más vanguardista de lo que parece), es el de crear un diálogo que produce una universalización de la mirada. Y es que hablamos de un sujeto, un “yo” que es el de la autora y el del personaje, y al mismo tiempo, como se produce un diálogo e identificación entre estos dos y los lectores (que se identifican con las mismas cuestiones que ellos plantean porque comparten el mismo espacio, la ciudad contemporánea), al final ese “yo” es una voz, un territorio común en que ficción, autora y lectores nos encontramos.

Se verá en los diferentes análisis de las novelas de Clara Sánchez que estará presente el concepto de hibridación narrativa. En efecto, hay en sus títulos una composición heteroclita que combina varios géneros; están presentes ingredientes de la novela intimista, del “Yo”, junto a otros aspectos que enriquecen la visión de la realidad y de la sociedad que vivimos. Me interesa aquí traer el análisis del profesor Kurt Spang sobre el estudio de los géneros narrativos. Como buena apuesta por la hibridación de la narrativa postmoderna, hay en la obra de Clara Sánchez elementos que se aproximan a la “novela de actualidad”, que ubica el tiempo narrado en la actualidad, en la época contemporánea, en el momento de escribirla, y muestra un panorama social, cultural y político-económico propio del momento” (SPANG, 1995: 70). Huelga decir que en Clara Sánchez no hay intención de hacer costumbrismo.

A partir de *Últimas noticias del paraíso* se observa un gran interés por mostrar la evolución personal del personaje protagonista. Por esa razón hay, por supuesto, en las novelas de Clara Sánchez mucho de “novela de crecimiento”, también denominada “de aprendizaje” o “de evolución”. El término técnico es *Bildungsroman*, que se entiende de esta forma:

También tiene muchos elementos en común con la biografía y la novela de sociedad dado que presenta la evolución de un individuo en su relación con el mundo, su crecimiento y maduración, su hacerse al mundo. Sin embargo, se insiste más detalladamente en los elementos que contribuyen a la formación y maduración de ese individuo y en los efectos que producen. [...]. La misma naturaleza del género exige una muestra de aspectos internos y subjetivos con

circunstancias externas, a veces se presentan los obstáculos que dificultan el desarrollo o contrastan con el carácter del protagonista. Es difícil no ver la intención didáctica de este tipo de novela (SPANG & ARELLANO & MATA, 1995: 70-71).

La novelística de Clara Sánchez se asienta en la misma atmósfera creativa que hemos descrito y, sin duda, a pesar de su sinceridad creativa, nuestra autora dialoga con su tiempo y con sus contemporáneos, escritores y público, y entrega un material que está en sintonía con lo que se escribe hoy.

2.4. ¿Dónde viven y quiénes son los personajes? Ficción y realidad en Clara Sánchez

Me resulta muy sugestivo atrapar ese tiempo y dejarlo ahí, con la incertidumbre y la seguridad en la que vivimos. Por eso mis personajes son siempre contradictorios, vulnerables, frágiles, como me veo a mí misma (SÁNCHEZ, 2006b: 101).

Si en la crítica tradicional se entendía la noción de personaje como una expresión de la condición del ser humano, la crítica hoy prefiere identificar al personaje a través de sus actos, pues lo considera primordialmente agente de la acción, como fue ya defendido en los tratados aristotélicos. De esta forma, las situaciones y las acciones son los valores fundamentales de la narrativa, y a través de ellas se perfilan los actantes; que se entienden a través de sus acciones. Los personajes son actantes adornados de características físicas, psíquicas y sociales que hacen que cada uno tenga su propia identidad (BOBES, 1993:144-145).

Los roles funcionales para Bourneuf y Ouellet resultan de la combinación de seis funciones: protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatario y ayudante; roles que no siempre podemos someter a los personajes en la novela. Conviene precisar lo que Villanueva (1990) escribió en relación a los modelos de los actantes que estos no son teorías que alcancen en realidad al personaje literario sino que se refieren más a la estructura de la acción, al argumento. Volvemos pues a ligar indisolublemente el destino de los personajes a su razón y motor: la acción de la trama (véase BENET, 1994: 45)

Bobes (1993) considera al personaje como una unidad sintáctica del relato, un elemento más como lo son las funciones, la estructura, el tiempo y el espacio. Se configura como *unidad de función* por ser sujeto de acciones; como *unidad de sentido* porque reacciona y se delimita en relación a otros personajes; y como *unidad de referencias lingüísticas* porque es susceptible de ser delimitado verbalmente por lo que dice el personaje o por lo que dicen de él otros personajes. En otras palabras, con otra clasificación, un personaje crece paulatinamente durante la trama a través de tres fuentes: la información suministrada por el narrador; lo que el lector reconstruye a partir de lo que el personaje hace o dice; y lo que otros personajes de la trama dicen de él y cómo se relacionan con él. Por ello el personaje va creciendo gradualmente y no termina de ser re-creado nunca; solo se termina el proceso cuando termina la novela. Es lo que llama Bobes Naves *signos de ser, signos de acción y signos de relación*.

Estas reflexiones teóricas nos sirven para entender las líneas que perfilan la creación y el papel de los personajes en la obra de Clara Sánchez.

Para Ángeles Encinar (1990), asistimos en la novela actual a la desaparición del héroe y con ello a la confirmación de que el personaje, como ente literario, ha perdido fuerza en relación a otros aspectos: la trama, las sensaciones, la relación entre realidad-ficción han absorbido, en cierta forma, a las figuras que habitan la Historia.

El héroe en la tradición clásica era el motor de acción más poderoso, su trabajo consistía en luchar contra el tiempo y el espacio, dominarlos. Sobre el héroe recaía el peso de la acción y sus acciones estaban pautadas como heroicas. La aventura era el espacio donde desarrollaba sus acciones, era la forja del héroe. El itinerario es esa aventura vital, en su sentido literal y en el figurado. El individuo que salía de su espacio cotidiano no era el que regresaba; el recorrido otorgaba el conocimiento que transformaba al individuo.

Los personajes de Clara Sánchez también sufren una transformación a partir de una experiencia dolorosa. Por supuesto, hay diferencias entre el Ulises y Julia, la protagonista de *Presentimientos*. De ambos conocemos su aprendizaje a partir de un viaje sorteado de enigmas y laberintos, tópicos propios de los grandes relatos clásicos. Pero hay diferencias entre el héroe clásico y el personaje de Clara Sánchez. Muchas veces la diferencia viene dada en clave de parodia o de fina ironía. El personaje de sus novelas no tiene más remedio que enfrentarse a su mundo para tomar conciencia del “yo” y de su realidad. El personaje de Clara Sánchez ha perdido las grandes ideas de los relatos clásicos porque no tiene grandes ideales. Su Historia es la de quien debe

rehumanizarse, y para ello necesita derribar lo que no le sirve para construir una vida más vivible.

¿Cómo va a crear Clara Sánchez personajes *profundos*, capaces de complejas reflexiones sobre lo que les pasa, en un monólogo a la altura de Heidegger o con la inteligencia de un héroe clásico? No puede hacerlo; en realidad, la autora sabe que no *debe* hacerlo. La banalidad es un síntoma de la postmodernidad y Clara Sánchez –no sin cierta ironía– abre al lector la visión del mundo de sus personajes, con sus incongruencias y con la ambivalencia que caracteriza al ciudadano de estos tiempos. Sea como sea, hombres y mujeres tienen mucho en común como seres humanos, y las diferencias culturales pueden ser de alguna forma sobreestimadas:

Nadie que emerja de una visión regular de ocho horas diarias de televisión está en condiciones de ser el mismo sujeto idéntico a sí mismo que alguna vez conquistó la India o se anexó el Caribe. La epistemología de la "disco" o del shopping no se parece a la epistemología del juicio, la capilla o el cuarto oscuro. En estas circunstancias, puede esperarse encontrar formas de subjetividad en dramática colisión entre sí, con sujetos humanos muy estólidamente idénticos a sí mismos como para abrirse a la otredad, cara a cara con sujetos humanos demasiado descentrados para tener, en principio, mucho a lo que abrirse. Los sujetos como productores y los sujetos como consumidores, activos autores de sí mismos e indiferentes descentrados de sí mismos, pueden mezclarse de forma incongruente en el mismo cuerpo (EAGLETON, 1997: 35).

Así, desde ese "yo" ficcional nos adentramos en el escaparate de emociones del ciudadano contemporáneo, que desea lo que vende la sociedad de consumo; esto es, placer inmediato que viene del éxito inmediato que supone la posesión de bienes, sean cosas o personas.

Clara Sánchez nos presenta personajes relevantes, dibujados por sus emociones y acciones. Se observa que en su obra no desaparecen los accidentes que rodean al héroe/protagonista sino que más bien estos accidentes son contextualizados en la sociedad contemporánea. Así, el protagonista puede ser considerado un derivado de un héroe reinventado, *rebajado*. La autora reinventa el concepto de *héroe*; su protagonista parte de la tradición para revisarlo y modernizarlo.

El protagonista de Clara Sánchez tiene la función heroica de adentrarnos en el laberinto contemporáneo de las sensaciones, en los laberintos que rigen las leyes de la ciudad, en los laberintos donde se encuentran las verdades escondidas, o en los finales que nos confirman que no hay una verdadera salida. El ámbito en el que los personajes

transitan y la propia naturaleza de su incertidumbre nos confirman, casi siempre, la imposibilidad de la comunicación y del amor.

En el canon clásico, el héroe estaba destinado a serlo, en Sánchez, sus personajes se ven obligados a reaccionar como individuos corrientes en situaciones que pueden ser perfectamente contextualizadas en una cotidianeidad sin fisuras (*Últimas noticias del Paraíso*; *Un millón de luces*; *Lo que esconde tu nombre*) o, como en *Presentimientos*, un hecho accidental muy concreto hace que la protagonista se vea obligada a sufrir un viaje increíble a su inconsciente, en un itinerario fuera de su *espacio doméstico*, de su espacio de seguridad. Clara Sánchez apuesta en muchas de sus novelas, ejemplarmente en *Presentimientos* por un juego de *des/espacios* y *des/tiempos*. Julia, la protagonista, vive una experiencia apasionante en un espacio y tiempo mágicos, infinitos por *atemporales* por cuanto transita por universos paralelos que evocan los mitos clásicos, los tiempos y espacios telúricos del inconsciente colectivo.

Por supuesto, hay más diferencias entre la obra clásica y la obra de Sánchez. En la primera, el lector se colocaba en un nivel inferior al del protagonista, en una actitud contemplativa, admirativa. El lector de Clara Sánchez se coloca en una posición de igualdad, pues la acción moderna se enmarca en un modelo cultural distinto en el que ya no sirven las convicciones morales anteriores y, podríamos decir, el lector se descubre en el personaje y en su desvalimiento.

Por todo ello, los personajes de Clara Sánchez ofrecen una vuelta de tuerca al modelo canónico. Los personajes juegan un papel de importancia en el sostenimiento de la acción, no son héroes inmensos, pero en algún modo su fragilidad les da una cierta dignidad heroica, la dignidad de un superviviente de un campo de concentración (*Lo que esconde tu nombre*), de una gris empleada que lucha por nadar en corrientes adversas (*Un millón de luces*), la dignidad de una joven que quiere encontrar la verdad oculta y saldar deudas con la Historia (*Lo que esconde tu nombre*) o la dignidad que supone luchar por ganar el amor en un mundo que conspira contra él (*Presentimientos*). Clara Sánchez sabe dibujar personajes tiernos, indolentes, amorales, alienados y felizmente supervivientes, como lo sería un pícaro español al conseguir por fin obtener los tesoros que busca y escapar de su mediocridad vital (*Últimas noticias del Paraíso*).

Son personajes cuya *heroicidad* sería la de vivir sin reglas heroicas, sin certidumbres, en medio de un marasmo cotidiano, pero sobre todo, que sobreviven a su duda interior, a su angustia y miedo, y que plantean desde el principio una batalla que tendría como desenlace una victoria pírrica. Como en las obras clásicas, los

protagonistas de Sánchez tienen la oportunidad de evolucionar a partir de la trama. De hecho, muchos de ellos se transforman, crecen, maduran y cambian, aunque involuntaria y anónimamente sufran una peripecia compleja y dolorosa cuya trascendencia no consiguen comprender del todo. No existen gestos heroicos, en el sentido clásico, pero es posible encontrar en ellos actitudes valerosas, porque actuar desde la frustración y buscar el sentido de la existencia en un mundo donde la perplejidad y la desorientación dominan el ritmo de la vida ya implica una cierta *heroicidad*. . Lo interesante es que no siempre el fin de la Historia devuelve un héroe victorioso a casa, ni siquiera llega siempre a entender qué podría hacer o qué podría haber hecho para cambiar una identidad estancada.

El tono del retrato de los personajes es amable, irónico, compasivo porque los entes representan la encarnación de seres desvalidos, *domesticados*, supervivientes, perdidos y frustrados sin brújulas morales; en fin, son seres reconocibles.

Con todo esto, consideramos que Clara Sánchez ofrece una renovación del canon; sin rupturas, revisando los presupuestos clásicos, transformándolos. Tal vez esta recreación clásica sea una de las aportaciones más originales de la narrativa de Clara Sánchez.

En cuanto a la conducción firme de sus personajes, Clara Sánchez recoge, en un eco fiel, el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga (uno de sus escritores de cabecera). Sánchez es dueña de la Historia y de sus personajes, y como el modernista uruguayo, conduce la Historia y a sus personajes de la mano. No perfila al personaje con descripciones rígidas sino por cómo habla y se relaciona con el mundo. Así, comenta sobre sus personajes:

Yo no los defino de una forma rígida porque mis personajes están trazados como conciencias, el mundo pasa a través de ellas. Entonces no son personajes descritos de pies a cabeza, sino que por la forma del personaje, por la forma que tiene de ver el mundo, por su sensibilidad tú conoces el personaje, pero tal vez no tengas una representación física de ese personaje. Nada más que unos cuantos trazos. Esa es mi forma de construir el personaje, lo que no quiere decir que el personaje se me descontrole para nada, porque los personajes no tienen vida propia, la vida se la das tú. Tú eres la escritora y tienes la novela agarrada por los cuernos (MORGADO, 2000).

Sus personajes hablan con una voz propia, íntima, desolada, confusa. Imposible no recordar a los personajes de Camus, desorientados, alienados, o a los de Kafka, enredados en laberintos administrativos y vitales.

2.5. Una literatura con aires de película

No es casualidad que el cine nos proporcione las claves de la sensibilidad estética del postmodernismo. Vivimos en un universo donde el lenguaje es sobre todo imagen, y el cine, como *capital intelectual* o *industria cultural* (términos muy potentes en nuestra postmodernidad), testimonia, a través de su capacidad para la *hibridación* de géneros todo lo que significa vivir en un tiempo donde el futuro es una visión “retro” de la historia y donde los mitos y arquetipos se transforman en “pequeños relatos”.

Estoy de acuerdo cuando Lozano Mijares (2007) explica que la postmodernidad no es una teoría separada de la vida sino una experiencia cotidiana. En su análisis sobre la película, *Blade Runner*, llama la atención sobre la identificación emocional e intelectual con una estética genuinamente postmoderna. En una sociedad deshumanizada, en plena realidad virtual, gobernada por un observador todopoderoso, se contempla un escenario donde no se sabe qué es ficción y qué realidad. Futurismo y pasado se yuxtaponen. La ciudad donde se sitúa la historia es Los Ángeles en 2019, y en ella, los trajes, los decorados, parecen venir de años 30 y 40 del siglo pasado, en plena efervescencia nazi. Los personajes se debaten como víctimas absurdas de un destino imparables e inexorable que conduce a una angustia existencial, social, política, religiosa, científica, económica. La comunicación se produce por una mezcla de varias lenguas, fruto de la globalización. La ciudad es un sucio laberinto que recorreremos desde su periferia hasta el centro del poder. La atmósfera es de horror extremo.

Lozano Mijares muestra cómo en la película se enlazan perfectamente las manifestaciones de la cultura popular con la reflexión sobre el destino del hombre, inspirados en el bagaje de conocimientos transmitido por autores de *culto* de la cultura occidental. Al final, la idea que prevalece es que vivir con miedo es ser esclavo. La ciudad-collage se compone de fragmentos infestados de laberintos donde se esconde la soledad del hombre.

En otro capítulo veremos la utilización de los mitos de la antigüedad y su reelaboración para expresar los conflictos individuales y colectivos filtrados por el tamiz de la postmodernidad. Estoy pensando en las conexiones entre *Malévola*, película estrenada en 2014 y dirigida por Robert Stromberg, - un *bombazo* de Hollywood - , con

El cielo ha vuelto o Presentimientos. Las tres obras expresan una revisión de un arquetipo, el de la Bella durmiente.

Una novelista que escribe narraciones donde la intriga, el *thriller* y el suspense tienen un papel tan importante, necesariamente es seguidora de la novela y el cine de este género. Este texto “El miedo psicológico” escrito por ella así lo rebela. Interesa ver cómo la autora establece una comunicación fluida entre el discurso escrito y el fílmico, el análisis sobre los personajes de las películas Hitchcock, que tanto recuerdan los suyos, seres dominados por la incertidumbre de un entorno extraño:

Hitchcock, dueño y señor del suspense psicológico, fue guiado por su envidiable intuición al poner los ojos en el relato de la escritora Daphne du Maurier, precursora sin duda de la gran maga de la impostura como comportamiento, Patricia Highsmith, para filmar *Los pájaros* y también otra de sus novelas: *Rebeca*. La refinada Rebeca solo está presente en la historia a través de su ropa, su habitación, sus gustos y, sobre todo, del ama de llaves, la pérfida señora Danvers, que se encarga de machacar la autoestima de la joven e inexperta nueva esposa del amo. El terrible miedo de esta criatura a no estar a la altura, a no gustar, convierte la mansión en un territorio hostil por descubrir y conquistar. Me encantan los personajes miedosos porque dotan a todo lo que les rodea de un gran contenido, porque la señora Danvers sin esa pobre chica asustadiza no se habría convertido en un mito del mal, ni la mansión de Manderley, en cierto modo, en un castillo encantado. Todo habría sido mucho más simple, sin secretos. La intrínseca timidez de la actriz Joan Fontaine encarnó como nadie la mediocre inocencia de la protagonista de *Rebeca* y también la de otra película de Hitchcock, *Sospecha* (1941), en la que casi se vuelve loca tratando de descubrir si su marido es maravilloso o un asesino. De sospechas, dudas, celos y obsesiones es de lo que se nutre el miedo psicológico, como en esa otra fascinante película del mismo director y con los mismos ingredientes: *La sombra de una duda* (1943).

La sugestión es una maravillosa capacidad del ser humano para volvernos locos y un precioso recurso en la literatura y en el cine para asomarnos a un pozo muy profundo, donde por clara y limpia que sea el agua siempre nos encontraremos con alguna extraña sorpresa, a veces enquistada en el fondo, atrapada en las redes de sueños y realidades que llamamos neuronas (SÁNCHEZ, 2015: 20).

En su blog¹¹, Clara Sánchez nos proporciona su lista de películas favoritas. Sin duda, una cinéfila como ella cuenta en su maleta de experiencias como espectadora

¹¹El listado se encuentra en la página *web* de la autora. También se presentan listas con otras preferencias (de autores, canciones, etc.) y otras informaciones que ayudan a conocer el universo estético en el que se mueve Clara Sánchez. [En Internet: Visto el 01/06/2015, <<http://www.clarasanchez.com/clara-sanchez.php>>].

la contemplación de muchas más películas de las que ella selecciona en ese espacio. Lo interesante de este listado, entre otras cosas, es descubrir cómo le conmueven películas de tramas complejas, de profundidad en el tratamiento de la psicología de los personajes, en las que no falta un descarnado humor negro –negrísimo-. Son películas clásicas y contemporáneas que reflejan el drama de la pasión amorosa y sus traiciones, y donde vivir es una empresa compleja en una sociedad intrigante, amenazadora, donde nadie está a salvo porque nadie dice la verdad.

Estas son sus películas preferidas:

1. [Breve encuentro](#) (David Lean)
2. [Almas desnudas](#) (Max Ophüls)
3. [Un lugar en la cumbre](#) (Jack Clayton)
4. [El verdugo](#) (García Berlanga)
5. [Kill Bill](#) (Quentin Tarantino)

Por último, para mostrar la conexión de su obra con el cine recuerdo aquí que en 2014 se estrenó la película *Presentimientos*, basada en su novela homónima. Su director es Santiago Tabernero. Está protagonizada por Eduardo Noriega, Marta Etura y Alfonso Bassave. Con *Un millón de luces* hubo un proyecto bastante serio de llevar la novela al cine, aunque por cierto desentendimiento con el guion finalmente no se realizó.

3. Las novelas de Clara Sánchez y su anclaje con el contexto histórico

Dice Clara Sánchez que cuando publicó su primera novela con la edad de 35 años, *Piedras preciosas*, fue llamada escritora tardía. Ahora, sin embargo, -añade con ironía-, a quien escribe hoy a esa edad lo consideran un escritor joven. Todo es, en fin, en el espacio de la crítica, bastante relativo.

Nacida en 1955, ha sido incluida en el grupo de novelistas que nacieron a partir del 58, con quienes tiene en común un universo semejante de preocupaciones sobre el presente y unas formas narrativas próximas a la escritura del “Yo” y a la reflexión sobre la memoria. Sin embargo, Clara Sánchez se declara alejada de cualquier grupo; no siente que forma parte de ninguno, ni el de “jóvenes narradores” ni el de

“mujeres escritoras” o cualquier otro. Ella se ve a destiempo y dedicada por completo a su trabajo de escritora, que es perfeccionar, en cada libro, su voz personal (GRECO, 2001: 40-41). Su individualismo como artista se hace palpable en su concepción de que un escritor no puede escribir como otro, cada escritor debe encontrar su propia voz. Así lo cuenta Clara Sánchez en entrevista a Caridad Plaza:

Detrás de una obra tiene que haber siempre una personalidad fuerte, [...]; una personalidad literaria, que es el escritor. [...] La seducción viene por la manera en que está narrada [la novela] (PLAZA, 2006).

En este trabajo no pretendo agrupar a la autora en una determinada generación o encasillarla en un modelo de escritura pues lo considero, fuera de estos grandes rasgos que he señalado, por la proximidad en tiempo y latitud bastante poco productivo. Tal vez la defensa de su independencia creadora y la búsqueda de un estilo personal, su individualismo, sean ya muestras de un cierto aire generacional, no en balde todos los narradores hoy defienden con pasión su espacio único entendido como forma personal de escribir y de tratar los temas que, partiendo de su visión de la realidad, son vertidos en ficción.

En relación al anclaje con su tiempo, Clara Sánchez no es una escritora militante, pero sin duda muestra en sus novelas las contradicciones de nuestra época, que se caracteriza por desconfiar de los discursos de la realidad; tanto los que se producen desde los espacios oficiales como desde los de nuestra íntima cotidianeidad. Esa mentira que domina el entorno perfila el tipo de individuos que somos, cómo nos movemos y qué estrategias ponemos en marcha para sobrevivir a la falsedad circundante. *El misterio de todos los días* es una novela que gira en torno a la elaboración de realidades a partir de la mentira, la hipocresía, el miedo a ser descubierto, pues parece que ser quien uno es entraña riesgos innúmeros. El amor es no correspondido porque nunca se expresa con sinceridad; el amor apasionado aniquila y es imposible en esta sociedad donde es preciso esconder los sentimientos. Es así que Clara Sánchez escribe sobre lo que vemos (“mirar”, “ver” “abrir los ojos” aparecen constantemente en su prosa) y sobre lo que nos cuentan, incluso sobre lo que cada uno inventa, pues en la tesis de esta narrativa se halla el principio de que vivimos en un inmenso simulacro. Hallar lo que es cierto debajo de la corteza de falsedad que construye la existencia humana es función de su ficción literaria. Por eso su obra tiene

interés no solo para los lectores de su país sino para los lectores de cualquier latitud; por eso su literatura ha obtenido un significativo eco internacional. Clara Sánchez es en este, como en tantos otros aspectos, hija de su tiempo, tiempo que se expresa a través de la cultura de la postmodernidad.

Sus novelas tratan de temas y personajes contemporáneos, por ese motivo un análisis simplista etiqueta la obra de Clara Sánchez en el género del realismo. En mi opinión, sus protagonistas se debaten entre sobrevivir en una sociedad potencialmente tan competitiva como egoísta y conseguir hacerlo no a cualquier coste, pues más o menos les importa mantener la honestidad y la bondad suficientes para mirarse al espejo de su propia moral. Por eso su narrativa no es en sentido estricto realista, a pesar de que hay una cierta crítica que insiste en ello. El afán de esta escritora no es reproducir la realidad sino evocarla tenuemente para tomar de ella lo que le sirve; con esos elementos seleccionados desarrolla tramas ficcionales con las que penetra en asuntos y conflictos de su interés.

Sus novelas muestran personajes perfilados desde la ficción pero fácilmente reconocibles; su contexto vital es el de cualquier lector actual. Clara Sánchez escribe no con la lupa del documentalista objetivo sino desde la introspección más radical. Su procedimiento de escritura consiste en bucear hasta alcanzar la verdad, exterior e interior, que está escondida tras las múltiples apariencias de la realidad. Ese proceso investigador le permite adentrarse en una dimensión ficcional reveladora de claves existenciales casi secretas. La escritura, Clara Sánchez lo expresa a menudo en sus novelas y entrevistas, le sirve para entenderse a sí misma y al mundo que le rodea. Dentro de su producción se encuentran historias visceralmente arriesgadas desde el “Yo” narrativo, pues sin duda hay mucho de la propia escritora en ellas. Estoy refiriéndome a novelas tan emblemáticas como *Desde el mirador*, que surge de un episodio que realmente afectó a la autora, y a *El palacio varado*, novela que investiga dolorosamente sobre la memoria y el proceso de crecer en el entorno agresivo y frustrante de nuestra sociedad.

¿Y qué ve la autora respecto al mundo y cómo se organiza? La sensación del ciudadano de que hay intereses ocultos que operan fuera del control democrático no es un fenómeno que se dé exclusivamente en el contexto español. En realidad, la desconfianza hacia un sistema que permite el manejo oculto de bastardos intereses económicos en connivencia con el poder ejecutivo está presente en los últimos años en

todos los países democráticos. En consecuencia, en las sociedades modernas se ha producido un profundo desapego de la población hacia la clase política.

Sin embargo, encuentro que es importante situar la obra de Clara Sánchez en la España de los últimos años, pues es en este presente histórico donde se mueven sus personajes y sus historias. Desde su primera novela, en 1989, hasta hoy, Clara Sánchez ha desplegado una rica producción narrativa. Como he dicho, escribe columnas periodísticas, cuentos, novelas, y estas las publica con una periodicidad que ronda los dos años. Sus argumentos tratan de personas normales a quienes les pasan cosas que pueden ocurrirle a cualquiera en nuestras ciudades, en un tiempo que es el hoy y en el escenario de sus vidas y quehaceres cotidianos. Son historias que son universales porque describen inquietudes existenciales que se dan en cualquier época y lugar (por eso se entiende que haya lectores suyos en tantos países), y al mismo tiempo han nacido en un espacio y tiempo muy concretos, son muy contemporáneos. En los argumentos, enmarcados en un paisaje español, la trama avanza entre cosas que ocurren aquí y ahora.

No conviene olvidar que ella es escritora en un país, España, que ha hecho un recorrido tal vez ingenuo, y sin duda tortuoso, complejo y apasionante desde la Transición hasta nuestros días. Lo que hay en las novelas de Clara Sánchez es un reflejo de todo eso, un marco de fondo, como quien enfrenta lo cotidiano a un espejo para ver en lo proyectado claves que en la contemplación de la realidad directa quedan ocultas. Sus personajes están en nuestra sociedad, son amas de casa aburridas, adolescentes sin oficio ni beneficio, empleadas en comercios y agencias de viaje, oficinistas, secretarias, modelos, profesoras desmotivadas, bellas diseñadoras con el corazón partido, ejecutivos depredadores y depredados, veraneantes en la costa mediterránea, jubilados, delincuentes de poca monta, traficantes de joyas y chicos en el paro. Estos personajes, en su clave familiar, se constituyen en maridos y esposas infieles, padres ausentes, madres alienadas, hijas en crisis, tíos soñadores, hermanos desvalidos, primas imponentes, hermanas autoritarias... Personajes que reconocemos en cualquier lugar y con los que nos identificamos en ocasiones. Esos personajes vienen de una sociedad que es la nuestra y que se esconden en esas etiquetas para sobrevivir de un entorno amenazador.

Aparecen, como motores de la acción, el desamor, la desorientación de los jóvenes, la dificultad en las relaciones familiares y afectivas, las drogas, el poder del dinero, la fascinación por el lujo, el éxito y el fracaso, la necesidad de huir, la corrupción, la búsqueda de empleo, el aburrimiento y la apatía de lo cotidiano, la

soledad impuesta en una sociedad competitiva, la ambivalencia de valores... Todo eso es lo que parece que mueve a sus personajes y lo que les impulsa a cometer crímenes y también gestos de anónima heroicidad. Es la ética o la falta de ella lo que está en las novelas y proporciona el equipaje de conceptos existenciales que se trasladan al mundo de ficción que al fin retrata lo más esencial de nuestro mundo hostil, sin subterfugios; cada cual carga con sus ideales y su desencanto.

Por lo dicho hasta ahora considero importante ofrecer una semblanza de los cambios sociales, políticos y económicos que España ha vivido en cuarenta años, considerándolos un telón de fondo sin que se vea en la narrativa que analizo denuncia concreta a una política determinada sino sensibilidad de quien percibe que algo “no anda bien”. Esa sociedad enfrentada al ser humano en la que la autora desliza su mirada sirve para entender los conflictos existenciales de sus personajes. Eso está reflejado con enorme pesimismo en una novela intimista, *El Palacio Varado*. En ella, una mujer nos abre su mundo interior, desolado, rememorando episodios de su infancia de forma un tanto caótica. La tesis de la obra es que la vida es una empresa difícil en la que siempre se pierde pues cualquier sueño es triturado por la realidad.

En otro apartado he mencionado la importancia de Zygmund Bauman como pensador de la contemporaneidad. Según su visión, la disolución de los vínculos que conectaban las políticas colectivas y las individuales conduce al miedo hacia el futuro, a una mayor desafección hacia el presente y a una desesperanza profunda hacia las utopías. Se tiene la certeza de que los gobernantes y los poderes dominantes no están aplicando políticas para el bien común. Por primera vez en los países desarrollados hay un sentimiento de que todo puede desmoronarse, de que nada es seguro porque el mundo de bases firmes ha sido sustituido por las sociedades líquidas, como describe Bauman en *Modernidad líquida* (BAUMAN, 2003). Tampoco las relaciones personales lo son, dice Bauman (2009), que reflexiona sobre la fragilidad de los lazos humanos y la desconfianza e inconstancia del sentimiento hacia el otro. En la intimidad de *El misterio de todos los días*, solo la ficción puede salvaguardar el amor, imposible en términos prácticos en el día a día.

España en el recorrido de los últimos cuarenta años ha experimentado todas las sensaciones posibles; desde el optimismo por el cambio al desencanto por el modelo político. Se han producido, según amplios sectores de la población, reformas insuficientes y hoy hay muchos que se cuestionan un sistema que en los últimos años ha beneficiado el enriquecimiento de las clases extractivas y ampliado las franjas de

desigualdad social. La cuestión presente en las novelas de Clara Sánchez es si la sociedad y los que la forman se comportan decentemente. Según se interpreta ya desde sus primeras novelas, la tendencia de la sociedad no se dirige a hacer el bien, sino a la mentira, al egoísmo y al abuso. En *Piedras preciosas* y en *No es distinta la noche* los personajes son potencialmente corruptos; incluyendo aquí incluso a respetables policías, líderes espirituales, científicos, empresarios. Clara Sánchez, como no es escritora moralista, plantea la situación y deja al lector que se formule las preguntas y las respuestas.

Parece claro que había desde la década de los ochenta un escenario social que se sustentaba en la consigna de “progreso y prosperidad para todos”, difundida a través de los medios de comunicación y la propaganda electoral. Los “pelotazos” en los negocios, los “chiringuitos” económicos y las estrategias financieras audaces indicaban, según los portavoces del poder, que el dinero estaba ahí y solo había que cogerlo. *Un millón de luces* expresa con humor e ironía ese mundo de los *yuppies*. Era un simulacro de irrealidad que anunciaba una prosperidad ilimitada, tal y como denunciaba el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard. En términos publicitarios, a este simulacro se le denominó “milagro español”.

Para este trabajo es interesante realizar un breve recorrido por los logros y los fracasos de este período histórico, pues en la obra de Clara Sánchez hay siempre la idea de que la realidad visible, esconde otra, latente, problemática, que es necesario desvelar. Esa sensación de simulacro de la realidad, que es un estado del espíritu de una época y por supuesto no una declaración política, está presente tanto en la novelística de Clara Sánchez como en el ciudadano común, que siente que ha sido hurtado de la verdad.

España ha vivido una transformación tardía y vertiginosa rumbo a la modernidad, donde pasó de ser una economía agraria a convertirse en una sociedad postindustrial. La clase media, que comenzaba a perfilarse en los sesenta, consiguió en los ochenta llegar al poder y con el flujo económico en alza se actualizaron los usos y costumbres y se homologaron los comportamientos y el consumo a los de las sociedades más avanzadas del planeta. Sin embargo, este lapso de grandes cambios no satisficieron a todos; sobre todo los intelectuales y los jóvenes percibieron entonces, al comienzo de la década de los ochenta, la imposibilidad de que el sistema de la Transición consiguiera los cambios profundos que la sociedad necesitaba. En este período el término que se oía era el de *desencanto*. Mientras que la cultura y sus espacios de libertad inundaban las

calle (son los años de la *movida*), los más comprometidos, por razones políticas o necesidades económicas, comenzaron a denunciar las corruptelas que una alianza entre la oligarquía franquista y la emergente clase política y económica llevaban a cabo. Gentes provenientes del franquismo y gentes que aspiraban al poder decidieron construir la nueva democracia a partir de un pacto de olvido que barría la memoria de la Guerra Civil y los crímenes de la larga noche de la dictadura.

Por supuesto muchas cosas ocurrieron en este período que fueron avances importantes. La democracia trajo elecciones libres, una modernización de la sociedad en general, la separación de poderes, la eliminación de la censura política, el reconocimiento de las diferentes nacionalidades peninsulares y la democratización paulatina del ejército.. El reconocimiento de la pluralidad repercutió en la creación de iniciativas culturales locales, y se comenzó a corregir el grave desequilibrio que hasta entonces había sido la norma entre las regiones de España. Las relaciones con la iglesia católica se normalizaron dentro del marco democrático, y se llevó a cabo una política intensa de inversiones en obra pública, tanto con capital europeo como nacional. Hubo a su vez logros más o menos relativos; se logró una calidad y acceso a la sanidad pública relevante incluso entre los países de su entorno y se consiguió la universalización de la educación pública obligatoria, aunque en este caso la medida obtuvo un éxito tibio. Nunca se llegó a un consenso sobre la calidad de los planes de estudio; con lo cual las nuevas generaciones no alcanzaron la formación que se habría esperado en un país con ese crecimiento económico global.

Desde la Transición se propició un tipo de progreso que siempre ocultó otra realidad más amarga y que afectó primero a las clases trabajadoras y a los jóvenes, pues hacia la mitad de los ochenta se llevaron a cabo reestructuraciones industriales y comenzó a *cronificarse* el paro, como se refleja en la película *Los lunes al sol* (2002) de Fernando León, que describe lo que había pasado en Vigo, consecuencia de la reconversión industrial que se inicia mediados los ochenta y que derivó en despidos masivos y, como consecuencia, en un alto índice de paro en la región. Es una película que trata del fracaso y de la desesperanza.

A lo largo de la década de los ochenta ocurrieron otras cosas: empieza a inflarse la burbuja inmobiliaria, se organiza el terrorismo de Estado y se perfila la corrupción política y económica. En *Piedras preciosas* todos los personajes ocultan sus verdaderas intenciones, dominados por la codicia. Una película que explica la especulación sin escrúpulos en el terreno de los negocios inmobiliarios es *Huevos de*

oro, de Juan José Bigas Luna, estrenada en 1993, y Clara Sánchez ya apunta el tema en *El palacio varado*. Los noventa continúan la tendencia de la década anterior, que anima a un exacerbado consumo sin que se afronten problemas tales como el paro y la calidad del empleo. Comienzan a aflorar en la prensa los primeros grandes escándalos financieros. Ese mundo turbio de la empresa aparece en *No es distinta la noche* y una década después en *Un millón de luces*. La película estrenada en 1993 *Todos a la cárcel* de Luis García Berlanga es una parodia de esa corrupción generalizada. Ya era más que evidente, en las postrimerías del siglo pasado y en el inicio del nuevo milenio, que pilares tan frágiles solo podían sostener una democracia de bajo perfil, subsidiaria de los intereses de los poderes económicos y políticos.

Este proceso produjo, entre bastantes jóvenes, desinterés y desconfianza hacia la política de partidos, a la que reprochaban que no se preocupaba en crear soluciones a los problemas planteados. La novela y la película homónima *Historia del Kronen* (la primera de 1994 y la segunda de 1995) ya anunciaba la problemática de una juventud sin valores, desorientada por el ansia de consumo y la falta de expectativas. Hacia el final de los noventa y el comienzo del nuevo milenio aparecen términos tan significativos del momento como *mileurista* o *generación ni-ni*. Muchos jóvenes no encontraban un espacio laboral que correspondiera a su formación y aceptaron incorporarse al mundo del trabajo asumiendo empleos menos cualificados con bajos salarios e inestabilidad contractual. Por esa causa, otro tanto de jóvenes, en aquellos años, abandonó los estudios, incorporándose al mundo del trabajo en empleos poco cualificados (como la construcción, que entonces necesitaba bastante mano de obra). Insisto en este cuadro porque representa bastante bien una situación que aparece presentida en algunos personajes de Clara Sánchez, por ejemplo, en Fran, de *Últimas noticias del paraíso* (2000).

En 1975 partimos con ilusión colectiva para enderezar una historia que jamás había sido fácil para los españoles; por primera vez existía una clase media que confiaba en la creación de políticas democráticas capaces de proporcionar el bienestar social y los derechos políticos y económicos propios de los países más avanzados, pero aterrizamos en 2008 en un país que se estrellaba en una crisis de tales proporciones que desde entonces nos hemos acostumbrado a las noticias sobre desalojos y comedores sociales. Con humor no exento de acidez, Pedro Almodóvar, director bandera de la España de la *movida*, estrena una película que explica en clave paródica el espejismo de

un país sumido en la corrupción, donde nadie es quien parece, *Los amantes pasajeros*, estrenada en 2013.

La sensación de vulnerabilidad lleva consigo, según escribe Bauman en su libro *Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos* (2009), esperar tan solo el placer del momento presente; es un pensar a corto plazo porque nada representa un bien estable. La perplejidad, al despertarse un país de su sueño y caer de lleno en una pesadilla real, es enorme, y esa percepción inquietante de que afuera hay un espacio hostil que amenaza al personaje *esquizofrénico* está desde siempre en la novelística de Clara Sánchez, y en una de sus más importantes novelas es el eje principal, *Presentimientos*. El tiempo, desgraciadamente, solo ha venido a dar sentido y razón a lo que, tal vez, la intuición adivinaba. Hoy se explica esa inquietante sensación de zozobra porque nada es como parece y nunca lo fue. Distinguir lo verdadero de sus espejismos, externos e interiores, ya se ha dicho aquí con frecuencia, es la arquitectura de toda la narrativa de Clara Sánchez. La vulnerabilidad del ser humano ante tantas apariencias, junto a la desorientación de la juventud a la que se le ha vendido durante mucho tiempo un ideal de triunfo superficial y escapista, se percibe nítidamente en un cuento para mayores, su última novela *El cielo ha vuelto*.

Actualmente se vive en la llamada *Gran Recesión o depresión económica española*¹², que arranca sin imposibles encubrimientos en 2008. Estamos enfrentando hoy problemas que parecían superados definitivamente: el desalojo de sus viviendas y la pobreza de grupos sociales vulnerables, una desigualdad creciente y en política la amenaza de un déficit democrático. Se recortan los gastos públicos esenciales (educación, sanidad) y se adelgazan derechos laborales hasta límites impensables. Se ha desplomado buena parte de la clase media y la clase trabajadora sufre tales carencias que hablamos hoy de bolsas de miseria y de hambre. En *El cielo ha vuelto*, se asiste al deterioro de las relaciones humanas y a la degradación de una sociedad que busca en la apariencia una forma de supervivencia. La juventud se siente atrapada en un espacio y un tiempo que le exige perfección cosmética sin que interese una construcción más profunda del ser humano.

En estos tiempos, hay jóvenes que deciden organizarse sin contar ya con ayudas oficiales, que nunca llegan o llegan a pocos, en cooperativas culturales. Un ejemplo es la película, estrenada en 2013 solo por Internet, *Habitus*, que nace como una

¹² http://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_econ%C3%B3mica_espa%C3%B1ola_%282008-2015%29

experiencia de creación colectiva, mileurista. En *El blog del cine español*¹³ se explican las claves de esta producción:

La película cuenta la historia de una comunidad que vive encerrada en una casa laberíntica en la que existen jerarquías, intereses y luchas, donde los habitantes han creado su propio universo. Unos quieren ascender, otros escapar, otros permanecer. Una historia que transita entre lo fantástico y lo absurdo. “Queríamos plasmar la lucha de muchos creadores jóvenes por salir de la precariedad y por eso los personajes de la película son un repertorio de actitudes vitales”, afirma el fotógrafo y realizador Samuel Domingo, director y guionista de más de una veintena de piezas audiovisuales que han participado de festivales nacionales e internacionales, a pesar de que nunca, a lo largo de su trayectoria de más de diez quince años, ha podido acceder a financiación pública. “Por eso hablar de precariedad no es una novedad para la mayoría de los creadores valencianos, sino que ha sido una constante durante toda nuestra vida: lo de ahora es la desesperanza de muchos, algo muy distinto”, señala Domingo.

Toda esta patología social a la que se viene enfrentando la sociedad española estaba ya anunciada en las novelas de Clara Sánchez desde sus primeras publicaciones, que sin necesidad de abordarla en tono de denuncia política muestran un entorno donde está presente la corrupción, tanto la del sistema como aquella que permea en el comportamiento individual. Los síntomas del desencanto y de la hostilidad social se perciben claramente en sus personajes, de clase media y media alta, en busca de trabajo o en su loca carrera hacia su ascensión social, guiados por la ambición y la tristeza, en un escenario sin utopías. En las oficinas o en la intimidad de la pareja, las cuentas pendientes (afectivas y las otras) se cobran con la vida, y cada uno se maneja con una buena dosis de falta de valores en la familia, en el trabajo y en cualquier escenario imaginable. A la autora le interesan especialmente los procesos de crecimiento y cambio que se producen durante la infancia y la juventud, cambios que “abren los ojos” dolorosamente a un mundo que se organiza a partir de leyes ocultas generalmente innobles. Las relaciones interpersonales muestran las carencias de una sociedad que busca el placer inmediato y el éxito personal y no el colectivo; donde los personajes son incapaces de tener una perspectiva de la historia.

¹³ En este blog se reflejan algunas experiencias creativas comunitarias que demuestran la necesidad de los jóvenes actuales de “hacer cosas “a pesar de los obstáculos económicos que la industria cultural les coloca. Para superarlos, muchos de estos jóvenes se agrupan en asociaciones culturales de barrio donde se conjugan experiencias artísticas con proyectos vivenciales y de convivencia alternativos. [En Internet: <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=10607> Visto el 02/03/2015].

Los personajes de Clara Sánchez pertenecen a la clase media o media alta; son profesionales con carreras universitarias que han conseguido bienestar y seguridad financiera. Frecuentemente luchan por situarse encima de los otros utilizando estrategias de dudosa moral porque el éxito emocional y social no se obtiene sin implicarse de vez en cuando en el juego sucio que impone la sociedad. En otras palabras, los individuos descritos por esta narrativa entienden que a veces es necesario “mancharse las manos” para lograr los objetivos propuestos. Quien no es capaz de hacerlo suele salirse mal, y en esta novelística son los perdedores. Por su clase social y sus aspiraciones, los personajes de Clara Sánchez representan la clase media emergente en el período de estabilidad y crecimiento económico que se produjo en este período, aunque ya hay en algunas tramas y personajes algunos avisos de que los cimientos en los que se apoyan el bienestar y el progreso del país no son tan sólidos. En esta narrativa, los personajes viven su sexualidad sin ataduras respecto a la vieja moral; se mueven en parámetros comportamentales personales sin la supervisión de una censura política o religiosa que les obligue a pensar o a actuar de una forma determinada. Son hijos de la libertad que trajo, en los usos y costumbres, la democracia. Ángel Basanta, en el ABC, escribe una crítica sobre *No es distinta la noche*. En su artículo señala lo que será una constante en la obra de Clara Sánchez:

Los temas son extraídos de la existencia diaria de unos personajes de clases sociales acomodadas o que han accedido a puestos bien recompensados en la España actual. El tedio, el afán de nuevas realizaciones y la ensoñación del alma insatisfecha son situaciones conflictivas del eterno enfrentamiento entre el deseo y la realidad (BASANTA: 1990).

El entorno se organiza con personajes sonámbulos que carecen de cultura histórica, incapaces de interpretar el pasado y por tanto de imaginar el futuro, viviendo en un presente desconectado de la memoria, de la identidad de los otros e incluso de sí mismos. Son escenarios y personajes *esquizofrénicos* a la manera que explica Jameson. Y así, hablamos que sus personajes, los de Clara Sánchez, tienen en común el ser individuos asimilados o marginados dentro de un sistema donde el poder es implacable o estúpido (representado en los jefes, en los padres y en los intereses económicos) y donde se percibe que la sociedad entiende a las personas como productoras o consumidoras y no como seres que necesitan comunicarse y amar. De hecho, la importancia simbólica de los centros comerciales y los supermercados es tal en la

novelística de Clara Sánchez que puede decirse que sustituyen el espacio tradicional de consuelo que en otros momentos de la historia ocupaban la religión, el sacerdote y la iglesia.

Imposible en este punto no mencionar dos obras que especialmente se refieren a acontecimientos históricos reales, hechos que se explican por cómo ha sido nuestro trazado azaroso desde la Transición: *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. Por supuesto, la referencia al suceso real sirve de paisaje para contar muchas cosas más; eso ya se ha dicho en este trabajo de investigación. El compromiso de Clara Sánchez es con su tiempo y con su conciencia, porque necesita aclararse para entender el mundo. En consecuencia en sus personajes se descubre un itinerario íntimo hacia el desenmascaramiento de los simulacros que al final puede concluir en un aprendizaje, en una revelación sobre el entorno y lo que oculta. Su anclaje, el de las novelas, es todo lo que le afecta y le rodea al ciudadano, por eso el entorno no es la excusa para proclamar un mensaje político sino el escenario que descubre espejismos. Clara Sánchez siempre defiende que es una escritora que se sitúa en el presente, que es el presente lo que le importa y le interesa contar, pues es ahí donde pasan las cosas, donde a los personajes de sus novelas, -casi siempre por un acontecimiento fortuito-, les sobrevienen las desgracias. Son como aludes del destino, las tragedias y las crisis echan por tierra los cimientos que sustentaban las creencias morales y la forma de entender el mundo y la vida.

Incluso cuando Clara Sánchez escribe con un trasfondo de verdad histórica, como en *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*, donde se denuncian hechos concretos, reales (la plácida vejez de nazis sanguinarios en la costa de Levante o el secuestro de bebés, todos hechos que suceden –escandalosamente- en plena democracia española), no lo hace con el interés de escribir una novela histórica, sino para contar historias que suceden en un aquí y en un ahora, que hay que desvelar, para luchar contra la desmemoria, por un lado, y para atender a los rincones escondidos de la naturaleza humana, por otro. Por consiguiente, aunque pueda hablarse de nazis en una novela, serán nazis residentes en Levante en un presente que es el de los años ochenta; para leer *Lo que esconde tu nombre* no es necesario ir a la II Guerra Mundial pero es necesario reflexionar sobre qué tipo de sociedad hemos creado que fomenta la desmemoria, el olvido o la indiferencia, donde los verdugos van en bermudas y frecuentan clubes y fiestas mientras que las víctimas se esconden o se las arrinconan. Lo que le interesa contar en esta novela a Clara Sánchez es el descalabro de la vida de dos seres anónimos,

una joven desorientada y un viejo que debe saldar cuentas personales, dos personas que se ven inmersas en un laberinto que es necesario desenmascarar. Para hacerlo necesitan tomar una actitud moral frente al mal absoluto y frente a quienes lo practican impunemente. Este también es el trasfondo de *Entra en mi vida*. Saldar cuentas con el pasado, salvar a las víctimas, rescatar a los rehenes de una historia abusiva e injusta. Se ha perpetrado un delito ante los ojos de una sociedad consumidora y ajena a todo lo que no le proporcione un placer inmediato, los delincuentes conviven entre nosotros sin que paguen por lo que han hecho y sus víctimas sobreviven rehenes de un destino que los ha alcanzado sin remisión.

Es posible recomponer el mundo, dice la autora, pero para ello hay que tomar conciencia de la propia identidad y encarar el miedo para sortearlo y vencerlo. En el caso de *Entra en mi vida*, Clara Sánchez bucea en la tragedia cotidiana de una familia, de una madre, a quien le han arrebatado un bebé y que desde entonces no puede entender la vida sin dolor. La novela es la historia del descubrimiento del mal que pasa impune a nuestro lado y que destruye las vidas de aquellos que toca y también de la fuerza que permite vencer las injusticias.

Las dos novelas están en presente, los hechos retrotraen a los años ochenta. Paralelamente, al tiempo en presente, lo que se cuenta posee el carácter de la atemporalidad, pues lo que se muestra en esta narrativa es por un lado la pervivencia del mal, que se prolonga en acciones a lo largo de décadas, y la forma de combatirlo, por otro, gracias a actuaciones valientes que rescatan la memoria de los más débiles. Tomar una postura vital, íntima y necesaria es primordial para dar un basta en tantas cosas que funcionan mal, porque enfrentarse a lo que tememos y no funciona apela a actitudes y decisiones morales. Los personajes de Clara Sánchez son aparentemente débiles, pero en general aprenden que les conviene abrir los ojos, mirar con atención y actuar antes de que otros actúen contra ellos.

Clara Sánchez escribe sobre la necesidad de actuar, de analizar quiénes somos, colectivamente, para que podamos descubrir nuestro pasado y para que sea posible un futuro hacia algún lugar. Apela a la unión de las generaciones, a la concordia y la convivencia enriquecedora, al reencuentro con las diferentes memorias. En sus novelas, Clara Sánchez suele plantear un diálogo entre una persona de edad y una persona joven; en ese intercambio de experiencias y nuevas ilusiones puede fructificar un nuevo proyecto vital, con energía renovada y renovadora.

Este apartado se ha detenido a establecer la conexión de las obras de Clara Sánchez con el presente; en la intimidad de los miedos y deseos de sus personajes, que responden como supervivientes de una sociedad que les es hostil, y que les inclina al asesinato o al desencanto. Sin embargo, frente al desamparo, se levanta una esperanza. Observo en Clara Sánchez, a cada nueva novela que publica, un rayo de ilusión, una esperanza en la regeneración, siempre con matices, con reticencias, con esa distancia de su mirada ecléctica en ideología pero comprometida con el empeño de comprender en lo más íntimo lo que mueve al ser humano, aceptando como inseparables lo mejor y lo peor que lleva con él.

Quiero, para terminar este punto, ilustrar el pensamiento de Clara Sánchez con un texto suyo que se publicó en el periódico *EL PAÍS* el 22 de mayo de 2011. Su título, “Por fin todos juntos”:

El *¡Indignaos!* de Hessel ha recogido el cabreo de los jóvenes, al que se han ido sumando el de los pensionistas y parados y de todos los que tienen ganas de remover un estancamiento sin sentido.

Millones de personas se han reconocido en esta frase porque la necesitan y porque ha caído en el momento justo de ya no puedo más, de hasta aquí hemos llegado. Los que hemos estado en la Puerta del Sol hemos asistido a una unión de jóvenes y mayores, de los nietos y los abuelos, que no se producía hace mucho, puede que nunca antes. Una señora de unos 70 se preocupa porque estos chicos acampados no comen bien. Otro de más edad se interesa por cómo piensan canalizar las peticiones. Y muchos más que van de un corro a otro maravillados, que discuten con los de al lado. Los chicos no los miran como trastos viejos.

Una de las cosas más interesantes que está ocurriendo es que la indignación de los jóvenes no les es ajena a los mayores, ni a sus padres ni a sus abuelos, ni siquiera a los niños. De hecho, todos nos hemos acercado por la Puerta del Sol. La típica brecha generacional que separó a los *hippies* de sus progenitores, que hizo del mayo del 68 un club, que siempre ha marcado la rebeldía de nuestros retoños, ha desaparecido. Y esto es nuevo. Tantas ganas teníamos de que se indignaran, de que se cabrearan y de que actuaran, que los miramos hacer embobados, diciendo el de esa pancarta es mi hijo (SÁNCHEZ, 2011).

Solo apuntar aquí que, a pesar de este panorama de soledad, desamor y vulnerabilidad que sin duda permea en las novelas de Clara Sánchez, la autora sabe introducir el dolor y el desconcierto que producen los hipócritas discursos del poder con un distanciamiento moral muy saludable. Para encontrar ese punto de equilibrio entre la reflexión existencial sobre los asuntos que asfixian a la sociedad contemporánea y al individuo en particular y la amenidad de una novelística que llega a interesar también

por la intriga y el suspense, Clara Sánchez coloca sabiamente unas gotas de fina ironía, con ternura a veces e incluso con una comprensión íntima de la motivación de sus personajes. No en todas sus novelas está presente el humor, es cierto, pero sí en la mayoría de ellas. Dejo este tema para otro apartado de esta tesis, pero es importante considerar desde ahora que esta novelística, grave en su búsqueda de respuestas sobre temas que afectan al orden social y a la angustia de vivir del ciudadano contemporáneo, es ligera muchas veces en el tono general y en la expresión de sus personajes. El lector siente que está leyendo sobre un asunto que requiere una reflexión profunda, pero se le permite hacerlo con una sonrisa.

4. Componentes de la ficción literaria. Aproximación analítica

Como herramienta de apoyo al análisis de las novelas de Clara Sánchez he utilizado el esquema que Lauro Zavala propone en *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en la literatura y en el cine hispanoamericanos*, (ZAVALA, 2007: 70). Me ha parecido muy productiva su aproximación analítica porque Clara Sánchez escribe novelas que tienen, en mi opinión, estructura y elementos que se relacionan con el género del cuento y también me interesaba trabajar con una propuesta de un investigador en literatura y en cine, pues así se establece con mayor facilidad un procedimiento que desde la crítica permite ver la conexión de la obra que estudio con lo cinematográfico.

Deseo puntualizar que la propuesta de Zavala ha sido adaptada a mis intereses, como un esquema que me proporciona la posibilidad de tener en cuenta los elementos compositivos que me interesa resaltar en cada texto, pero sin la obligación de seguirla como modelo cerrado.

Componentes de la Ficción Literaria Aproximación Analítica

1. Título

- ¿Qué sugiere el título?

- Sintaxis: Organización gramatical Polisemia: Diversas interpretaciones posibles
- Anclaje externo: Umbral de expectativas
- ¿Cómo se relaciona con el resto del cuento? Anclaje interno: Alusiones a la historia

2. Inicio

- ¿Cuál es la función del inicio? Extensión y funciones narrativas
- ¿Existe alguna relación entre el inicio y el final? Intriga de predestinación: Anuncio del final

3. Narrador

- ¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?
- Sintaxis: Persona y tiempo gramatical
- Distancia: Omnisciencia y participación
- Perspectiva: Interna o externa a la acción
- Focalización: Qué se menciona, qué se omite
- Tono: Intimista, irónico, épico, nostálgico, etc.

4. Personajes

- ¿Quiénes son los personajes? Personajes planos: Arquetipos y estereotipos.
- Protagonista: Personaje focalizador de la atención
- Conflicto interior: Contradicción entre pensamientos y acciones
- Conflicto exterior: Oposición entre personajes
- Evolución psicológica: Evolución moral
- *Doppelgänger*: Doble del protagonista

5. Lenguaje

- ¿Cómo es el lenguaje del cuento? Convencionalidad: Lenguaje tradicional o experimental
- Figuras: Ironía, metáfora, metonimia
- Relaciones: Repeticiones, contradicciones, tensiones
- Juegos: Similitudes, polisemia, paradojas

6. Espacio

- ¿Dónde transcurre la historia? Determinación: Grado de precisión del espacio físico
- ¿Qué importancia tienen el espacio y los objetos? Espacio referencial: Dimensión ideológica del cronotopo. Desplazamientos: Significación
- Objetos: Descripción y efecto de realidad

7. Tiempo

- ¿Cuándo ocurre lo narrado? : Tiempo referencial: Dimensión histórica
- ¿Cuál es la secuencia de los hechos narrados? (Historia): Tiempo secuencial: Verosimilitud causal, lógica y cronológica
- ¿Cómo es narrada la historia? (Discurso): Tiempo diegético (Relación entre historia y discurso): Duración, frecuencia, orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora)
- ¿Qué otros tiempos definen la historia?:
- Tiempo gramatical: Voz narrativa
- Tiempo psicológico: Espacialización
- Tiempo de la escritura: Metaficción
- Tiempo de la lectura: Ritmo y densidad textual

8. Género

- ¿Con qué tradición estética dialoga el texto?
- ¿Qué modalidad genológica asume la narración?
- Modalidades: Trágica, Melodramático-Moralizante, Irónica

9. Intertextualidad

- ¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto? Estrategias: Citación, alusión, pastiche, parodia, simulacro. Intercodicidad: Música, pintura, cine, teatro, arquitectura. Híbridos: Escritura liminal
- ¿Hay subtextos (sentidos implícitos)? Temas: sentido alegórico, metafórico, mítico, irónico, etc.

10. Final

- ¿El final es epifánico?
- Narrativa Clásica: Final epifánico
- Narrativa Moderna: Final abierto
- Narrativa Posmoderna: Final paradójico
- (Simulacro: A la vez epifánico y abierto)

III PARTE

ANÁLISIS DE SUS PRIMERAS NOVELAS

1. Primeras novelas

Reseñamos ahora, **en trazos generales**, algunos aspectos estructurales, estilísticos y temáticos de sus novelas; posteriormente nos detendremos sobre algunas con mayor atención. El propósito de traer aquí este resumen sumario es constatar que los temas, las visiones del mundo y las voces narrativas son recurrentes en la obra de nuestra creadora.

1.1. Piedras preciosas (1989)

Piedras preciosas (1989) es una novela intimista que cuenta la historia de Natalia, casada durante veinte años con Constantino; componen un matrimonio común, donde todo está ya establecido, incluso la ausencia de la verdad. Natalia conoce a Raúl, traficante de piedras preciosas, un hombre que representa la aventura. Un universo de personajes se ven envueltos en una trama de persecución e intrigas que concluye volviendo al punto de partida, a una vida vulgar, a una cotidianeidad donde todos mienten.

De la entrevista para televisión realizada por el profesor Romera Castillo a Clara Sánchez, transcribo un pequeño diálogo donde se explica la emoción que supuso para la autora ver, por primera vez, su obra publicada por una editorial:

Romera Castillo:

- Vendría un segundo paso, importantísimo en tu vida, que es tu acceso a la creación literaria. Podías contarnos, por favor, cómo tu primera novela, aquella novela tan significativa, no solamente para ti, sino también para los que leíamos entonces lo que se estaba publicando en aquellos momentos. ¿Cuál fue ese primer paso y ese sentimiento que tú tuviste a la hora de tu primera publicación?

Clara Sánchez:

-La primera publicación es que no se olvida, porque es todo tan complicado, tan difícil. Yo venía escribiendo desde toda mi vida. Se puede decir que he trabajado para

poder escribir. Y, en ese momento, lo estaba combinando con las clases. Y yo mandaba mi manuscrito, el que yo pensé que ya era publicable, y que además me impulsó a arriesgarme a intentar ser una persona pública, un escritor, lo que se llama un escritor y lo mandaba a diversas editoriales, pero me lo devolvían. Yo creo que es algo por lo que hemos pasado todos los escritores. Hasta que me decidí un día a llevar el manuscrito, en mano, a la editorial Debate, que es donde yo empecé a publicar, y donde publiqué mis tres primeras novelas: "Piedras preciosas", "No es distinta la noche" y "El palacio varado". Y mi sorpresa fue impresionante cuando a los quince días me llamaron para decirme que iban a publicar la novela. Todavía recuerdo la frase del director de entonces de Debate, que era Ángel Lucía, cuando me dijo: "Estamos hablando de publicarla". Yo aquello no me lo podía creer (ROMERA CASTILLO, 2013).

El título de la novela está relacionado con la propia trama criminal y también las piedras preciosas son un elemento simbólico que atraviesa la obra de Clara Sánchez; bien por lo que significa como algo valioso que genera codicia y despierta los peores instintos, como porque emanan algún tipo de potencia mágica que los convierte en talismanes o en receptores maléficos; son elementos de poder que pueden arrastrar, como la pasión amorosa, a riesgos y peligros. Las joyas muchas veces son utilizadas como intercambio para alcanzar la libertad, o para desencadenar una verdadera confusión, como es en este caso. Al final y como ironía, el asunto del robo de las piedras sirve para generar un enorme caos, pero en realidad, las tramas y temas de la novela son otros.

El escenario, como no podía ser de otro modo, es urbano, y la historia describe las carencias de la clase media, con sus aspiraciones de riqueza y profunda insatisfacción vital, y su contacto con el mundo de los bajos fondos. La acción se asienta en una urbanización a las afueras de una gran ciudad, escenario de tantas novelas posteriores de la autora. Clara Sánchez ya muestra en su primera novela su preferencia por aquellos no-lugares analizados por Augé en su libro *Los "no-lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (1994) que nos hablan de lo transitorio: supermercados, aeropuertos, urbanizaciones, hoteles, autopistas... En esta novela ya hay una referencia a esos espacios despersonalizados, que no son de nadie, propios de la postmodernidad. Así, cuando Raúl se dirige al aeropuerto, sabemos lo que piensa, "tenía que indicarle una dirección al taxista y le dijo

que al aeropuerto. El aeropuerto es un agujero en todas las ciudades por donde escapar hacia otras ciudades, pensó Raúl, y el taxista se volvió y lo miró como si lo hubiese oído” (SÁNCHEZ, 1989: 156-157).

Natalia es central en un caos donde todos los personajes tienen un enorme peso. En Natalia reconocemos al personaje, casi siempre femenino, que va en busca de algo, Natalia es un ser humano desorientado, incomunicado, desvalido. Natalia vive una intimidad frustrante con su marido, en un matrimonio desgastado por el tiempo y sus rutinas. Busca algo que revolucione su abúlica vida, aunque ni siquiera tiene conciencia de eso. Natalia se nos presenta mirando las baldosas pulidas y brillantes del aeropuerto, está como ensimismada, ausente de sí misma, sintiéndose espectadora en un matrimonio lleno de silencios y anticipándose a una soledad que vendrá ya inevitablemente porque sus hijas adolescentes salen ahora de la casa familiar para estudiar en el extranjero.

Clara Sánchez marca, desde el principio, con fuerza, la incertidumbre, la desolación, la imposibilidad del placer y la comunicación. Así, en seguida vemos a Natalia en su soledad, sin capacidad para entender qué es lo que le sucede. Su descuidado aspecto, su abandono que es físico y también psicológico, da esa información complementaria, sutil, que perfila un ser que se proyecta en la nada. Por un momento, al entrar en sus sueños, en sus deseos más ocultos, el lector puede sentir cómo la narración se desliza hacia un espacio físico (los muebles, la sala, la chimenea) prolongación del vacío interior del personaje, como si se asistiese a una escena cinematográfica:

La única sombra humana de la sala era la suya. Estaba sola. Subió las habitaciones superiores con un llanto rítmico que le ayudaba a superar los escalones con rapidez. No quiso contener las lágrimas. No quiso contener las lágrimas: dejó que la acompañaran en su detenido paseo entre los muebles de las habitaciones. Dejó que la contemplación de objetos queridos la hiciera descender a lo más profundo de su sentimiento de abandono, incluso abrió el trastero para ver las cunas de las niñas y el cajón de los juguetes.

El llanto fluía ya incontrolable y desesperado. [...] Entre los cojines se quedó dormida. Así, tendida en la otomana, frente al fuego que le enviaba chispas encendidas, soñó que unos labios se posaban sobre los suyos. Fue un contacto cálido y estremecedor que deseaba ardientemente recuperar. Para recuperarlo tenía a Constantino, que regresaría por la noche, y lo esperó impaciente. Cuando lo tuvo frente a ella, cerró los ojos y buscó su boca, pero no fue un beso, solo la presión de la boca de Constantino contra la suya.

Los días pasaban junto a la otomana y Natalia los veía pasar (SÁNCHEZ, 1989: 10-11).

En su destino, muy pronto, se cruza Raúl, en un azar muy propio de la *esquizofrenia* que domina la acción de los personajes: “Natalia fue a la fiesta por casualidad, porque estaba sola” (Sánchez, 1989: 16). Allí, encuentra una razón de vivir:

... Natalia se sentó junto a él simplemente porque parecía estar aburrido y le preguntó si estaba esperando al marido de Matilde. Él contestó con una voz que era mucho más que una voz. Se llamaba Raúl Montenegro, (...). Le encantaba viajar, no el viaje de placer sino el viaje como actividad, como forma de vida. Habló de la aventura de viajar. Natalia ya sabía algo acerca de él, era un aventurero (SÁNCHEZ, 1989: 16-17).

A partir de ese momento, Natalia queda presa de un deseo que pondrá boca abajo su vida hasta ese momento, su papel de esposa y de madre y el diseño de una vida convencional que ya sentía como una condena, y pasará a convertirse en un juguete para Amando, que seduciendo a Natalia y sacándole dinero se venga de Sira y Raúl, a quienes percibe como rivales porque Ludmila los prefiere a él. Ella está agonizante, a punto de morir y por lo tanto pronto alguien heredará sus bienes. Ludmila es la propietaria de la pensión donde residen estos personajes. Esa pensión es para Amando su propio hogar, de ahí que se entienda su miedo y animadversión hacia Raúl y Sira. Amando arma tal embrollo que con él pudiera ser que la autora plantease un guiño al lector, pues la sucesión de subtramas que se generan permite reflexionar al lector sobre la creación de ficciones en el entramado de una aparente realidad. *Piedras preciosas* es, en cierto modo, una parodia de aquellas novelas que se interrogan sobre sí mismas, que plantean un argumento con una estructura próxima a la metaficción.

El valor polisémico de esas piedras preciosas permitirá al lector, desde el comienzo de la novela, recomponer la historia en una expectativa de diferentes perspectivas lectoras. Natalia, casada con Constantino, sueña, como decía, con un nuevo amor que le arranque de la rutina y la frustración. Cuando aparece Raúl, traficante de piedras preciosas, carterista y poeta (esto último es una mentira de Amando), Natalia decide dejar atrás su mundo seguro y aburrido. Lo irónico y cruel es que jamás llegará a ser una historia de amor, aunque Natalia por un tiempo, quijotesicamente, lo crea. La trama va desarrollándose en una especie de absurdo existencial que crea subtramas continuas, en un laberinto de parodia y pastiche, con un fondo híbrido de una novela policíaca donde, en realidad, los datos no acaban de encajar y los personajes no son conscientes de representar papeles que han sido previamente distorsionados.

Hay un momento en que la casualidad y la invención lleva a que ningún personaje sepa, a ciencia cierta, qué papel tiene en la historia, ya que todo está desplazado a partir de la inventiva de Amando y de las hipótesis erróneas de todos:

Ella no debía tener la menor idea de que su marido sabía algo del asunto y de que Buendía estaba en medio complicándolo todo. De estar enterada no le habría enviado el mechero para Raúl. Por lo tanto, era de prever que de un momento a otro Natalia caería de las nubes, y Amando no quería estar en la dirección de la caída. Decididamente esta sería su última cita con ella (SÁNCHEZ, 1989: 128).

[...]

Natalia abrió el bolso que tenía sobre las rodillas y extrajo de él un manojito de billetes. Amando sonrió a Natalia con una antigua sonrisa que parecía envolverlos a la tarde pasado por ellos en el piso y a sus conversaciones sobre Raúl. Cogió el dinero y se levantó.

-Le diré a León lo que has hecho por él.

Natalia siguió a Amando con la mirada hasta que desapareció tras la puerta (SÁNCHEZ, 1989: 129).

Parece así que esta novela reclama, con humor, de la realidad, que nunca es tan precisa como en un argumento de una novela policíaca clásica. Inevitablemente, hay mucho de escritura subliminal que recuerda la ironía del género policíaco en su versión hispánica, muy en la línea de las novelas de Vázquez Montalbán e incluso de la serie policíaca creada por Borges y Bioy. También hay una reminiscencia de la estructura de aquellas novelas bizantinas, esas historias interpoladas en subtramas que llevan a encuentros, venturosos o desventurados, de otros personajes. Esta revelación de que la realidad tiene mil caras lleva a pensar en la novela del *Quijote* y en las historias que se intercalan en la venta; historias que están cosidas en una tela con muchos hilos, donde nadie es lo que parece y nadie tiene una idea exacta, -y todo esto es muy postmoderno-, de quién es y qué papel juega en la imaginación de los demás. En la confusión generalizada, parece que nos adentramos en una novela cuyo clima se asemeja al de *La conjura de los necios*, de Kennedy Toole, publicada en 1980. La estructura es un laberinto, y Clara Sánchez lo muestra como parte de la desconfianza hacia la realidad, que se construye con ficciones. En este gran simulacro de *Piedras preciosas*, lo interesante es que el referente de la falsificación no es de un hecho real; las tramas como tales no existen, es un simulacro de la propia nada. No quiero tratar aquí la simbología de los nombres, como Amando, Constantino, Isla, pero es inevitable no mencionar al policía Buendía, un homenaje a García Márquez y tal vez una forma de mostrar que ese pequeño reducto de gran ciudad retratado en esta novela es un eco de Macondo.

Parecía que Buendía hablaba.

-El asunto está muy liado. Todo indica que Raúl y la criada están acabando con la enferma. Espero que Natalia no esté mezclada en esto (SÁNCHEZ, 1989: 132).

La mentira, la falsedad, la imposibilidad de amar y de ser sincero explican la soledad de los personajes, en un entorno donde nadie es lo que dice que es. Constantino, tampoco; también se esconde y esconde sus cartas:

¿Por qué no abordaba el asunto de Natalia cara a cara? Porque antes quería tenerla frente a él todos los días en la mesa, y mirarla, y mirarla, y que se sintiera culpable, y que reconsiderara en qué se había convertido, y él mirarla directamente a los ojos porque no tenía nada que ocultar, y que ella no pudiera mirarle directamente a los suyos porque no estaba limpia, que viera que ese detalle que no estaba limpia, y que sin embargo él sí lo estaba (SÁNCHEZ, 1989: 100).

Estamos ante una historia híbrida en sus géneros, hay mucho de novela de intriga, con elementos de espionaje y traiciones y también de desamores, como en la novela sentimental. En definitiva, Clara Sánchez, con su delicado humor e ironía planeta una broma donde hay elementos de la narrativa policíaca, sentimental, que descubren una realidad turbia y difícil. Lo cierto es que este drama pleno en problemas existenciales nos deja en definitiva una sonrisa. La intriga y la suspensión articulan la construcción de la novela; para que el lector sienta la multiplicidad de visiones, el caos y la incertidumbre que producen los discursos, Clara Sánchez escribe a través de un narrador omnisciente que dirige el relato adoptando la visión de los personajes principales; de esta forma tenemos una ágil alternancia de puntos de vista que permiten introducir la perplejidad, el humor, las realidades que se complementan o solapan, casi desvelando interpretaciones contradictorias.

Después de un careo surrealista entre Raúl y Natalia (para el policía la mujer de Tino Bar), aparece otro rasgo de lo inmoral que puede esconder el ser humano. Como en las novelas policíacas donde la verdad oficial no coincide con la *verdad* sin adjetivos, Buendía, además de borracho, es un ser deleznable:

Buendía la cogió por el codo.

-Tranquilícese. Vamos a tomar algo.

En realidad, no descartaba la posibilidad de que hubiera habido algo entre Natalia y Raúl, y si aquel pájaro había podido conseguirla, ¿por qué no él?

-Bien, muchacho, continuaremos otro día. Ahora tengo que acompañar a la señora a su casa (SÁNCHEZ, 1989: 143).

Natalia acaba siendo también una víctima en manos de Buendía, como lo había sido de Amando. Lo paródico es que Raúl, el aventurero y conquistador... no tiene arte ni parte en todo esto, jamás ha estado con Natalia, apenas se acuerda de ella. Natalia, junto a Buendía, un policía borracho de dudosa moralidad, busca consuelo:

Natalia lloraba con los brazos alrededor del cuello del policía mientras sonaba *En la oscuridad*. No quería pensar más en Raúl, de pie, mirándola como a una extraña. Qué tendría que haber hecho ella, le preguntó a Buendía, que tenía los ojos cerrados y que le acariciaba la espalda. Qué tendría que haber hecho ante una cosa así. Si el supiera cuánto amor, y no solo amor, sino compromiso, amistad. Estaba al borde del ahogo. Era imposible que Raúl la hubiera tratado así (SÁNCHEZ, 1989: 146).

En esta novela, Clara Sánchez escribe con una perspectiva narrativa *desde dentro*, porque aunque como narradora no participa, su mirada abarca la visión interna y subjetiva de sus personajes, de sus mezquindades y deseos. La estructura de la novela es cuidadísima, selecciona lo que el lector debe saber y deja que pueda adivinar qué puede suceder después, como procede en una novela con suspense. El personaje de Natalia es ya el que marca la novelística de Clara Sánchez: ese ser fragmentado en busca del significado de su existencia, que intenta explicarse en una vida con memoria, pero el pensamiento es frágil, y los conflictos morales no pueden ser comprendidos porque lo que oculta la realidad superficial es la nada, todo es ficticio. Así, también, el propio Raúl solo puede definirse porque no es el resto de los personajes: “Por exclusión él era él, pero muy endeblemente reconocido por los demás. Luchaba dentro de los pantalones y de la camisa por ver claro. Sudaba. Se le había acabado la paciencia y llamó a casa de los Isla” (SÁNCHEZ, 1989: 155).

Los personajes son ricos en su ambigüedad, en sus contradicciones. Así se ve Natalia, confundida, obligada por las circunstancias a repensar sobre su existencia y su identidad, pero incapaz de hacerlo al carecer de la perspectiva necesaria, víctima y verdugo de sí y de sus circunstancias, con la *esquizofrenia* de los tiempos:

Se sentía en medio de algo como una historia, pero no era una verdadera historia. Historia era letras de molde grabadas sobre piedra y uno llevaba esa piedra grabada en la memoria para, de ver en cuando relatarla. Pero ella quería

ordenar esa historia, su mente se descomponía en una fina lluvia y solo era dueña de su propia agitación (SÁNCHEZ, 1989: 120).

La novela es una historia de vidas cruzadas, (cruces son laberintos en cierto modo que se encuentran pero no se comunican) en el que vamos viendo, rápidamente, con imágenes muy visuales y un lenguaje cuidadísimo, medido para que el lector se sumerja en la atmósfera del ambiente y en el peso de la desdicha que arrastran sus personajes. Natalia es una esposa infeliz, Constantino también, a su modo, Buendía es un policía alcohólico y degenerado, Amando, Raúl, Matilde y Robertino, Leopoldo, delincuentes sin escrúpulos. El tráfico de las piedras y el intento de venderlas queda frustrado por la codicia, la estupidez y la mentira.

Hay en Clara Sánchez, ya en esta primera novela, una apuesta por la síntesis expresiva, la belleza del lenguaje, la fuerza de la palabra, la preferencia del sustantivo. Escribe con precisión, sin retóricas, con un lenguaje visual muy exacto.

A Clara Sánchez le gusta la claridad, la palabra tangible, que permite saltar de una atmósfera a otra, o con otras palabras; fílmicamente, de fuera hacia dentro, del escenario a la intimidad del personaje. En este fragmento se ve a Raúl partiendo de la ciudad. El lector visualiza perfectamente el escenario urbano, ajeno y hostil, y la desolación interior con un estilo cuidadísimo, poético e implacable:

Iba hacia el aeropuerto entre la lluvia de la tarde, entre calles que desaparecían deshechas por los cristales sucios y mojados. Raúl se esforzaba en la contemplación de la ciudad, solo entrevista, mostrada a lo lejos desde jardines cerrados, deseada a veces y definitivamente perdida. Sin embargo, una imagen persistía en el aguacero y se multiplicaba en las chapas de los coches: Ludmila, ligeramente incorporada en los almohadones, que intentaba retenerlo con una mano sobre su mano. Ya había logrado escapar de ella. Se sentía a salvo en aquel coche que luchaba con otros coches y que reventaba bolsas de agua bajo sus ruedas (SÁNCHEZ, 1989: 157).

Clara Sánchez, selecciona las palabras que aproximan al lector a un escenario de seres sórdidos donde a pesar de todo se encuentra un extraño lirismo.

En algunas ocasiones, Clara Sánchez crea un ambiente de anticipación de lo que vendrá, como he dicho, para preparar la acción y la imaginación del lector. En este caso, se presenta la pareja Isla, que será la que se dedicará a colocar en el mercado las

piedras robadas. En esta presentación se anticipan los brillos de las piedras, y su falsedad, como si ellos estuvieran rodeados del fulgor de las joyas:

Constantino, mientras se sentaba y desplegaba la servilleta, le dijo a Natalia con voz confidencial y divertida, que Robertino se estaba arruinando de forma alarmante y que si un milagro no lo salvaba estaba acabado. Natalia miró hacia ellos: sobre la mesa pendía una araña de cristal que arrancaba destellos a la cristalería y a los comensales. Veía el perfil de Robertino adornado por pequeños rizos naturales y despreocupados, y a Matilde –que parecía modelada por la fría mirada de Robertino- suntuosa. No tenían ni el más remoto aspecto de una pareja económicamente acabada. Todo era esplendor en torno a ellos. Todo le recordaba a Raúl (SÁNCHEZ, 1989: 37).

El brillo y el misterio de las piedras, con su poder mágico, siempre aparecen con una referencia muy visual, y da al lector la impresión de algo maléfico, de una fuerza subterránea que tiene vida propia, “Robertino abrió fríamente la bolsa de gamuza, y a Raúl le invadió la terrible sensación de que el techo, el suelo y los rincones del salón de los Isla estaban lleno de sorpresas” (SÁNCHEZ, 1989: 43).

En este párrafo se huele el cansancio, la vejez, el miedo y un mezquino interés que en él se esconde. Estamos en la Pensión América, y en la cabeza de Amando, un delincuente allí alojado:

El cuarto de Ludmila olía a ella. Todo su universo, incluso su olor y lo que pudiera guardar en los armarios, producían en Amando un respeto rayano en el miedo. Cuando se cerró la puerta tras de él, se estremeció. ¿Qué caprichos anidarían en un alma como la de Ludmila? Era un misterio que no deseaba desvelar. Ella sacó una caja con fotografías y postales y se las empezó a pasar de una a una con un brillo lejano y marchito en la mirada. Amando se las fue devolviendo con exageraciones admirativas (SÁNCHEZ, 1989: 54-55).

El final se abre a la ironía; la historia concluye en un simulacro más, pues la historia da un giro de 360°, es decir, se mueve todo para volver, más o menos, al mismo lugar. Se cumple un círculo en el que las mentiras se perpetúan, y hay en la conclusión de la novela ese humor fino que destilan casi todas las novelas de Clara Sánchez. Buendía explica a su manera la participación de Natalia, Constantino calma sus dudas (cuando en realidad no debía) y el fin es un bucle que nos retrotrae al escenario pequeño burgués del comienzo, en un inmenso simulacro donde al lector le queda una sensación de desencanto e ironía. La novela concluye con los pensamientos de Constantino:

Buendía, un desconocido, se había portado como un amigo. Parado en un semáforo cambió e hizo un poco de rock con los dedos sobre el volante. ¡Dios mío, solo está loca!

Entró en la oficina, radiante. Con el corazón en la mano, recorrió el pasillo hacia la sala de reuniones, Estaba seguro de que la señorita Requesens aceptaría tomar una copa con él esa tarde (SÁNCHEZ 1989: 168).

Al terminar la lectura adivinamos a esa pobre esposa aburrida de *Piedras preciosas*, Natalia, confundida entre los muebles de su casa, tal vez sabiendo ya que su aventura no ha tenido sentido, que está en el punto de partida. Los personajes que pueblan la novela son infames y marginales. Parece que todo lo que se haga es inútil; por el camino quedan solo más mentiras; lo que pasa realmente no traspasa el secreto.

1.2. *No es distinta la noche* (1990)

No es distinta la noche (Debate, 1990) es su segunda novela. En ella Clara Sánchez presenta también a personajes asimilados, desdichados, que muchas veces reúnen en sí mismos comportamientos de verdugo y víctima. Tenemos parejas fracasadas, condenadas a la incomunicación desde el primer encuentro, como la de Estela y Víctor, complejas y frustradas, como la de Rubén y Beatriz. Hay infidelidades en el amor, y en el trabajo, deslealtades, ambiciones, conspiraciones y traiciones que pueden derivar en asesinato; seres inquietantes, maléficos, poderosos, temibles como Palao, Maxwell e implacables como los miembros de la secta. Las técnicas criminales se entrelazan con la brutalidad de un mundo profesional oscuro. En la novela la trama se sitúa en una empresa farmacéutica y en nuevo producto que va a hacer ricos a unos y que atenta contra sus futuros consumidores “han encontrado sintetizar artificialmente una enzima cuya función es sustituir moléculas dañadas por otras nuevas” (SÁNCHEZ, 1990: 65). Hay que sacar inmediatamente el producto al mercado porque, como dice Palao “me gustaría que el Dermopal estuviese en Sanidad dentro de dos meses” (SÁNCHEZ, 1990: 70). Los intereses de la secta van por otro camino y eso será lo que precipite el desenlace. Hay quienes están dispuestos, por alcanzar el poder, porque son vulnerables y por maldad, a sobornar y a matar si es necesario. La novela está diseñada en cuatro capítulos fragmentados y complementarios entre sí. Este es uno de los logros técnicos de la novela. Cada capítulo encierra una historia de pasión derrotada. Al final de cada capítulo y como conclusión de todos, vemos que el individuo es un ser en crisis, solo y aislado.

El primer capítulo nos presenta a Estela, una mujer que a los treinta años ve pasar su última oportunidad emocional y coge ese tren. Pero el pasado atenaza cualquier posibilidad de ser feliz, y no lo será en su matrimonio con el joven médico. El segundo capítulo es Víctor, el marido, de quien conocemos su periplo en búsqueda de una vida mejor. No lo consigue, al revés, muere enredado en una trama que lo sobrepasa. El tercer capítulo presenta a Margo, que por encontrar un medio de vida y escapar de su casa acaba en una secta y en la confusión que hay detrás de una trama de espionaje industrial. Y el último capítulo, que se presenta interconectado con el anterior, nos abre la existencia de Rubén Barroso, un tipo oscuro, peligroso, contradictorio, amigo en principio de Víctor, yerno del dueño de la empresa farmacéutica que acepta las reglas de la secta y atrapado mata por ellas.

El título nos presenta esa atmósfera de extrañamiento y oscuridad, de negación, misterio, ocultamiento. La noche y el día se confunden, como la realidad que se funde, porque los límites del día y la noche son difusos en una gran ciudad. El espacio, imaginario, telúrico, de esa luz del alba, de la luz que emiten los tubos fluorescentes de las oficinas, se mezcla con la claridad de la luz solar. Inevitablemente, los tonos adquieren el color de lo indeterminado, y los personajes son residentes anónimos en ese mar de cemento y neón. No hay que olvidar, tampoco, que la secta se llama la Nueva Luz. Tan solo mencionar que una de las protagonistas se llama Estela; es como una estrella, una más de ese firmamento extraño. Ella ha sido una víctima, ha sufrido el abuso y brilla defectuosa, llena de carencias. Esta es una novela bastante negra, dentro de la novelística de Clara Sánchez es posiblemente una de las que mejor recuerdan las películas clásicas del cine de intriga y del cine negro estadounidense. El propio título tiene esa reminiscencia de material fílmico clásico; la oscuridad y la repetición de vidas entrelazadas por el acaso que acaban, como en una colmena de intrigas por el poder, el dinero, la ambición en el mundo de la industria, sumergidas en un escenario de oficinas y espacios urbanos laberínticos. Los personajes se mueven tanto en la esfera íntima como en la pública, y de hecho ambas se superponen. Las referencias a la luz como metáfora de esperanza cuando es solar, sórdida y temible cuando es de neón, bien sea en la secta Nueva Luz, en Galápagos, en la oficina, en medio de la ciudad, son siempre oportunas, reveladoras, arranque de algo fundamental en esta novela “sus ojos entrecerrados, cegados por una luz de diamante caliente” (SÁNCHEZ, 1990: 143). Hay maldad, mística esotérica e individuos atrapados por la conspiración, el miedo y la vulnerabilidad, lo que puede hacer que se conviertan en piezas cazadas o en

depredadores. El miedo a la muerte, al envejecimiento, que está clara en los nazis de *Lo que esconde tu nombre*, aparece también en esta novela en las cualidades de la pomada que están creando en el laboratorio y en la conservación de Beatriz, preservada en una suspensión criogénica. Tal vez es por eso que la propia ciudad vive en un crepúsculo, en esa línea difusa entre la vida y la muerte. Hay también esa comprensión y esa ternura que aparece en la obra de Clara Sánchez, que mira a sus personajes con una comprensión muy cervantina. La soledad y el desarraigo íntimo explican la ambigüedad moral y sus consecuencias.

En esta novela bastante coral, el protagonista principal es el entorno, que engulle a los personajes, y ese entorno es una ciudad dominada por el gris del asfalto, las carrocerías y ruidos de los coches, las fábricas, las empresas que nunca apagan sus luces, ni siquiera en la noche. Lozano Mijares observa en el capítulo de su estudio *La novela posmoderna* (2007) que dedica a la escritora:

El narrador y el punto de vista no siempre coinciden. La narrativa de Clara Sánchez evoluciona desde la elección de una tercera persona nunca omnisciente, sino focalizada en cada personaje mediante el recurso reiterado al discurso indirecto libre, en el caso de *Piedras preciosas* y *No es distinta la noche*, hasta la asunción absoluta de la primera persona, lo que dota a las novelas siguientes de un tono testimonial muy relacionado con las novelas de aprendizaje, especialmente *El palacio varado* y *Últimas noticias del paraíso* (LOZANO MIJARES, 2007: 237-238).

La presencia de la ciudad, del mundo laboral como una selva de conspiraciones, tiene alguna relación con *Un millón de luces*. Junto a la ciudad, la luz, los rayos luminosos del sol, parecen un milagro. La luz solar es el antídoto simbólico a la vida artificial que hay que adivinar tras la luz de las lámparas y farolas de la ciudad, en esa atmósfera eternamente crepuscular que anuncia esta novela.

En el umbral de la novela, Clara Sánchez coloca al lector en un paraje enormemente poético, tanto que es imposible no recordar el poema “La aurora” de Federico García Lorca, en *Poeta en Nueva York*. En general, esa visión de la gran ciudad de acero con fábricas y ríos de gente, con una muchedumbre que se desplaza esclava y alienada en una ciudad cuyo proyecto diario asesina cada día un amanecer y donde la naturaleza es imposible e impensable, -la vista por los ojos del poeta granadino-, sirve bien para entender *No es distinta la noche*. En la novela, el crepúsculo es ese tiempo indeterminado que indica una luminosidad dudosa. En el caso de la novela, es un aviso de la imposibilidad de la vida plena y casi un reino de la muerte,

pues no acaba de salir la noche ni llegar el día. Estamos en un territorio fronterizo, vislumbrado, como en un sueño o en una pesadilla. La realidad, parece decirnos el título, no es clara sino que se percibe como una videncia, un eterno horizonte donde los márgenes son líquidos, frágiles. La vida no es segura ni estable.

El inicio de la narración presenta la visión de la ciudad naciendo a un día nuevo; es una descripción con una clara perspectiva visual, poética y cinematográfica.

La débil luz crepuscular se fundía con la luz artificial y con la lluvia que delicadamente se estrellaba en el edificio, un espacio por el que podía volar la mirada de Estela en busca de la eternidad de los detalles: agua, cielo, la sustancia negra de las fachadas y las aceras y sonidos brillantes salidos del eco de las fundiciones. El rumor crecía y ensanchaba la mañana. Y la mañana se desplegaba en la calle y en el pensamiento de Estela como en la calle y en otras vidas en un margen de las cuales oye, huele, ve la luz mezclada de luces en que aparecen árboles, fachadas, chaquetones de paño, gabardinas y un sombrero de lona para lluvia en una chica que se asoma al escaparate de la agencia (SÁNCHEZ, 1990: 9).

El comienzo de las novelas de Clara Sánchez es siempre cuidadísimo, es el anclaje interno que permite posteriormente crear alusiones a la historia pasada del personaje (Estela sufrió abusos y es una niña-mujer rota) y hace comprensibles sus acciones durante la trama. Esa ciudad que se despierta, con su luz indeterminada por el neón relaciona perfectamente el inicio y el final de la novela, pues anuncia una intriga que predetermina la idea de que el entorno violento en el que viven los personajes marca cómo ellos actúan, por qué son desgraciados, sin amor y en ocasiones infames.

Llegando al final de la novela, la autora expone, cerrando en un círculo la metáfora del título de la novela, la importancia del estadio entre la luz y la sombra, del crepúsculo que está en el nombre del relato, y que aparece en el comienzo y en el final de la historia.

Estamos en los pensamientos de Rubén Barroso, cuando ya Palao ha muerto y el personaje ha tomado la decisión de asesinar a Víctor Pécker, con la frialdad implacable de quien obedece a órdenes superiores:

Llegó de nuevo la noche y dormido junto a Beatriz, conservada en suspensión criogénica, siguió viendo las mismas cosas y de la misma forma que en la vigilia, y se despertó y durante el día todo continuaba siendo igual que en sus sueños, que antes y que después de los sueños, un estado sin cambios por el que se desplazaba una angustia sostenida. Nunca era del todo de día ni por completo de noche. Estaba apresado en una ciudad desierta bañada en permanente luz crepuscular por cuyas esquinas de vez en cuando asomaba el brillo ígneo de cascos y faros que iban tras él. Existían su casa, el laboratorio, la pensión de Margo a la

que trató de llegar en varias ocasiones, pero que se alejaba como una goma elástica que no era capaz de alcanzar. Por esas calles llegó donde se celebraba la boda de Víctor. Nadie le prestó atención durante la ceremonia, no pudo oír lo que decían unos y otros. Estaba entre las sombras de algo que sucedía a mil kilómetros de distancia (SÁNCHEZ, 1990: 199).

A Clara Sánchez le gusta como recurso, para indicar esa indefinición del ser, mezclar su naturaleza con el paisaje, con los objetos que lo circundan; en esta novela es frecuente que los seres sean parte de la calle, o de un edificio, o de un coche, también lo que llevan puesto, su ropa, y en esa cosificación, Estela es su gabardina, el sombrero y aquello que puede verse a través del escaparate de la agencia. Estela, como tantos otros, es un personaje perdido en la ciudad, es una extraña dentro de su cuerpo, de sus ropas, del paisaje urbano. El lenguaje, seleccionado con enorme lirismo este primer capítulo de la novela, es el verdadero protagonista junto con un concepto de tiempo que sitúa a los personajes en una especie de vacío, una ciudad que devora a sus habitantes en esa indefinición de día y noche, luz de sol y luz de neón:

Ahora cruzaba en una tarde lluviosa un parquin que había atravesado muchas veces en su adolescencia cuando despreciaba aquel itinerario provisional en su vida y cuando la edad que ahora tenía esperaba perdida en algún punto de tiempo, pero lejos de allí, lejos de ella. ¿Qué había ocurrido? Empuñó el paraguas con decisión y se detuvo en el centro de la calle bajo una garúa templada. El tiempo descomponiéndose sobre ella apaciblemente, desgastando el pavimento habitual de sus trayectos, dejando atrás el colegio, el instituto, algunos años de universidad, llamadas telefónicas, conocidos, viajes, pasando mientras ella, inmóvil, es cubierta por su sombra. Y piensa que poniéndose de nuevo en movimiento por qué se ha detenido tanto tiempo en un mismo lugar imaginando que corría, que los viajes y las lecturas eran unos pies ágiles que la conducían a alguna parte. Y cerraba los ojos a las mañanas y las tardes que, como la llovizna que caía, acababan fundidas en el asfalto en una imagen confusa por lo repetida (SÁNCHEZ, 1990: 11).

La felicidad de Estela, igual que su pesadilla, tiene la forma de la ciudad, y se entiende a través de su empleo y de un local comercial de la ciudad; los empleados de aquella agencia de viajes viven una existencia bastante anodina. Estela es una mujer de treinta años, con sus ambiciones aparcadas y su soledad, que siente un profundo desarraigo “ella tampoco sabe nada sobre sí misma, sí algo sobre la chica que detrás del escaparate, de su trabajo y de su vida parece que la mira” (SÁNCHEZ, 1990: 9).

Su entorno afectivo es el propio de los personajes desasistidos de Clara Sánchez. Estela es un ser ajeno, rodeada de relaciones huecas, y los encuentros con los

otros son ceremonias sin sentido. Frente a la libertad que se relaciona con el consumo “quizá un día un sueño se abriera ante ella como las puertas automáticas de unos grandes almacenes” (SÁNCHEZ, 1990: 12), su familia, compuesta de seres alienados con fantasías imposibles está formada por su enajenada tía Magdalena, las hermanas entrevistadas como sombras, y sobre todo las figuras de los progenitores, que se perfilan con las características fijas de las novelas de esta autora. El padre ausente, ajeno al día a día de la familia y dedicado a discutir sobre temas que a nadie interesan demasiado. Cuando a su lado hay una niña, su hija, que ha sido violada, el padre reclamaba que “el Presidente no sabe hablar, mientras ella pasaba por aquel hueco profundo y lejano con el uniforme arrugado y sucio” (SÁNCHEZ, 1990: 14). Mientras que la familia vive ensimismada en sus sueños imposibles, la vida para la niña se ha convertido en un infierno “le temblaban las manos mientras se duchaba e introducía el uniforme en la lavadora. Dios mío, dios mío, voy a morirme. Quiero morirme cuanto antes. Aquí mismo” (SÁNCHEZ, 1990: 14). La madre es alguien con quien Estela mantiene una relación conflictiva “la fantasía de mamá era más profunda, más lejana e hiriente. Cuantos la rodeaban estaban excluidos de ella” (SÁNCHEZ 1990: 13). Todo es impostura, mentira; la ceremonia de la cena en casa de Estela es eso, un simulacro porque todos son “seres únicamente humanos en los sueños” (SÁNCHEZ, 1990: 13).

La función del tiempo entre el presente y el pasado, el lenguaje plagado de lirismo y dolor, la descripción de un entorno cruel y la técnica narrativa están presentes para que el lector entienda todos los secretos de los personajes de la novela tomando nota de las partes que aparecen, aparentemente desordenadas en el relato, para formar un puzle inteligible.

Por ejemplo, el episodio de la violación con la violencia de quien no encuentra ayuda en nadie y lo oculta de todos, y la percepción del abismo de soledad de la niña frente a aquella catástrofe va y viene durante el relato. No hay un aviso al lector, ni siquiera hay un párrafo separado para contar lo sucedido de forma lineal, porque en el fondo ese episodio ocurre en medio de otros acontecimientos y se desdibuja en esa luz permanentemente crepuscular; por eso no existe para sus padres y el resto de su familia. Poco a poco el lector va sabiendo lo que ocurrió porque accede en *flash-back* a los pensamientos, quebrantos, ocultamientos y decisiones que va tomando Estela a lo largo de la novela. Incluso cuando el trauma del abuso interfiere en su relación con Víctor, la angustia y la incapacidad de amar es algo que queda solo en el territorio de Estela y es

el lector quien recoge los fragmentos de ese trauma y recompone la identidad de este personaje.

En muchas ocasiones hay ejemplos del dominio del lenguaje de Clara Sánchez, de cómo establece una íntima relación, a través de él, entre el presente y el pasado que obliga al lector a recomponer la historia. En este caso, he seleccionado un momento de la memoria de Estela. La ciudad es el escenario y la prolongación del mal, el entorno hostil que se apodera de la niña; la ciudad inunda de soledad y violencia y condena a la infelicidad el matrimonio en el presente de Estela y Víctor, pues cualquier relación sexual le devuelve aquel recuerdo urbano, la mezcla de lo cotidiano y el azar trágico que interfiere en la vida. Todo esto queda bien plasmado en la descripción de la terrible violación múltiple, que le viene a la cabeza a Estela en un momento en que Víctor la toca:

La crisis le llegó de forma precipitada en el punto álgido de la noche, en un abrazo, sin darle tiempo a bordear el sobresalto de la súbita iluminación, de un rostro magullado, de unas manos que la tocaban, las palmas abiertas, las yemas de los dedos esparciendo por su piel el infierno. Una bocanada de calle, de salvaje calle en la ropa de Víctor, en su aliento. En su mirada la pobreza de las fachadas apagadas. El exterior volcado en la violencia que la cubría, que la absorbía hacia el olor a gasolina y ruedas negras quietas en la oscuridad, contra su cabeza, rodando en las pupilas y en el cielo contraído de neumáticos que olían a goma. Vigila, oía con los párpados pegados a los ojos como su alma cerrada a los cuerpos que resbalaban por el suyo de prisa, vestidos. Cuerpos que no sabían qué buscaban en ella, en sus cavidades desconocidas, infinitas, entre las ruedas, la grasa, los tubos de escape y arriba la eternidad iluminada por los ojos de Estela que gritan porque se ha deshecho el encanto de un universo recorrido por música. Y lloró entonces y ahora en un doble sufrimiento. El semen de los otros y su sangre pegados a la piel de las piernas, entre los cuadros de la falda, con ella, mientras cruzaba el pasillo orillado de rumor cotidiano, de palabras perdidas en la lejanía de la extrañeza (SÁNCHEZ, 1990: 45).

Ante esto, “Víctor le rogaba no llores” (SÁNCHEZ, 1990: 46) pero su marido lo desconoce todo de ella, pues nadie puede conocer al otro de verdad en las novelas de Clara Sánchez. Tampoco Estela sabe nada de él, ni de su antiguo amor, María, de Galápagos, de la atracción que siente por Silvia, de su tremenda ambición por llegar a lo más alto en la empresa, y de lo que es capaz de hacer para conseguirlo.

Estela, a pesar de los tranquilizantes, de amar a su marido, se decía “estás sola. Peor que sola. Estás sola otra vez” (SÁNCHEZ, 1990: 47). En secuencias breves de *flash-back* entendemos bien las razones por las que Estela es aquella mujer diferente, triste, enajenada, fría, que vive una vida a un ritmo diferente. Impresiona la vivencia en

soledad, rodeada de los seres ficticios que son su familia y que son ajenos a todo, mientras ella descubre el horror de la violación camino de algo tan cotidiano como ir al colegio, y siempre bajo una luz crepuscular.

Y sobre todo porque sabía que aquella noche lejana en que pidió socorro al firmamento con la fuerza del terror, enmudecida por la mano carnosa clavada en las mejillas con desesperación, se había quebrado el frágil y único hilo que el mundo de los hombres se empeña en establecer con el mundo de las hadas. Y entre ambos universos, las sensaciones imprecisas: las innumerables voces de los demás, sus miradas, el recuerdo de las cosas, todo aquello que podía desvanecerse en el trayecto hasta el metro en medio del irreal viso del sol o del irreal viso de la lluvia. No viviría atrapada en las emociones que hacían palpar la máquina bajo la luna brillante (SÁNCHEZ, 1990: 17).

En esta ocasión, Clara Sánchez ha puesto al descubierto, solo del lector, el gran simulacro de la familia y la adolescencia frente a una verdad callada, escondida, que va a retomar cada vez que Estela busque el amor. Sabemos que en aquel primer encuentro con Víctor, en su viaje a la playa, el encuentro sexual ha sido un fracaso. El amor, de antemano es un imposible, el deseo se desvanece, desaparece, se esfuma. Los cuerpos, en su vulnerabilidad, se llenan de miedo e inseguridad. Al final de este primer capítulo, Víctor y Estela se declaran su extraño amor:

- ¿Has olvidado ya lo de la playa? –inquirió con voz tan melódica que nunca hubiera sido reconocida en la agencia.

-Me decepcionó, pero ya no tiene importancia –contestó él al tiempo que localizaba la ropa.

Me acostumbraré, pensó Estela mientras reunía la suya (SÁNCHEZ, 1990: 33).

El simulacro se perpetuará en su relación, en su huida a otra vida, con Víctor, quien sueña con una vida mejor, irónicamente, saliendo del hospital, casándose con Estela (es la unión de dos sombras, de personas que se desconocen a sí mismas y mutuamente) y cambiando de empleo, un empleo que acabará siendo la causa de que lo asesine Barroso. La huida de ambos, de Estela y Víctor, nos conduce, como lectores, al presente de corrupción e intrigas del laboratorio, y después incluso al asesinato. Todo ese primer capítulo es abrupto, pues sirve para que la narradora ponga en antecedentes al lector: quién es Estela, Víctor, la familia de ella, el entorno de su trabajo y su gran secreto...

A partir de ese abuso, contado al lector de manera tan inadvertida como ha ocurrido en la vida porque el lenguaje y la estructura del relato se acomodan a los espacios de la realidad narrada, la acción arranca y entendemos que los personajes ya están marcados de antemano. La tragedia es ese alud que aplasta a su víctima pero que es imperceptible para los otros: la violación desencadena consecuencias que harán desgraciada a Estela y con ella a todo su entorno “se prometió verdadera soledad. Completa y auténtica soledad” (SÁNCHEZ, 1990: 14) que, en un momento de desesperación, más adelante, explica su intento de suicidio, donde la luz, gran protagonista de esta novela, está presente “era abril y hacía sol y las carrocerías se escurrían despidiendo fuego por la avenida. Cerró los ojos con una contracción intermedia entre la vida y la muerte. Los abrió al fuego del mediodía disgregándose en las cúpulas doradas y el acero de los edificios” (SÁNCHEZ, 1990: 48).

Estela había decidido cambiar de vida, dejar el colegio y presentarse a los exámenes de septiembre, no iba a volver a andar el camino donde la violaron; la tragedia íntima la obliga a buscar un lugar más real que el colegio y su familia. Así arranca el presente de Estela, en la agencia de viajes, primer escalón que le conducirá a Víctor y con él al mundo de Palao, la industria farmacéutica y el enjambre de intrigas que se avecinan.

El trabajo es muy importante en las novelas de Clara Sánchez, porque es en ese contexto donde se halla la libertad y se encuentran las decisiones personales, el mundo de los adultos, el dinero propio:

La vida empezaba allí y se extendía a las oficinas, los colegios, los talleres y al hogar de Estela adonde regresaba aturdida por el ajetreo anónimo que racheaba su vida (SÁNCHEZ, 1990: 15)

Ya era otra persona y necesitaba otra vida. Un mismo día le llegaron los resultados de los exámenes y de una de las muchas solicitudes en busca de trabajo (SÁNCHEZ, 1990: 16).

La función de este inicio es dejar sentadas las bases de los motivos de la infelicidad del personaje, su profunda decepción de lo que es la vida y su imposibilidad de amar, y de paso, la autora nos planta el retrato de toda la sociedad. De hecho, Estela, en su boda, también “extraña”, conoce a Palao, por quien se siente fascinada inmediatamente, y Palao, con una fuerza maléfica, la seduce casi demoníacamente. Estela vive en sus sueños, igual que el resto de su familia. El mundo de las mentiras se

extiende a todos los eslabones de la intriga. Por supuesto, cada uno es alguien permanentemente al margen de las emociones y pensamientos de los demás.

El narrador mira desde una perspectiva temporal, espacial e ideológica instalándose en el interior de sus personajes, a quienes comprende en sus maldades por el pasado que han sufrido y por las presiones de esa ciudad de neón, aunque no esconde tampoco la crueldad de la que son capaces. La voz del narrador nos cuenta compartiendo con los lectores la acción, interna (los pensamientos) y externa (las acciones). El narrador selecciona el foco omitiendo y mencionando lo que el lector necesita ir conociendo paso a paso para que la historia se desarrolle gradualmente, pero no de forma lineal, el tiempo va y viene entre el presente y las pesadillas que atormentan el pasado de los personajes, que de repente irrumpe para que el lector entienda cómo puede llegar a ser el destino, cifrado por las carencias y las necesidades de los personajes. La acción actúa como si fuera una apisonadora que se hubiera puesto a andar, imparable, y que se lleva por delante a los personajes, en eso se encuentra un eco de la tragedia clásica, un poco al estilo de *La Celestina*. El tono es intimista, algo irónico y lleno de lirismo y ternura.

El tono en esta novela es muy poético, y en ocasiones adquiere casi un tinte épico cuando se trata de la secta y de cómo la ciudad depreda a sus habitantes. Los personajes son ricos en perspectivas, pues son ingenuos y malvados, como Rubén Barroso, adscrito a la Nueva Luz, alcoholizado, hundido, “la secta, el laboratorio y su mujer dibujaban en el ámbito deseado del Galápagos una vida deseable arrojada en la incoherencia” (SÁNCHEZ, 1990: 56), ambiciosos, nobles y también falsos como Víctor, “pero además otro propósito guiaba a Víctor, algo parecido a un sueño que podía realizarse gracias al individuo que caminaba a su lado con el cuello y las solapas del abrigo subidos” (SÁNCHEZ, 1990: 56). Víctor, que amó tanto a María pero que encuentra en Estela la oportunidad –fallida- de amar, es a la vez un personaje delicado y ambiguo, capaz de aproximarse a Barroso, ayudarlo en sus borracheras, y despreciarlo al mismo tiempo “apenas levantó la cabeza, trabajaba a fondo y contra reloj en la destrucción de Barroso” (SÁNCHEZ, 1990: 187). Víctor sustituye su convivencia plagada de incertidumbres con Estela por la vida en su despacho, sus infidelidades, pues con Silvia “su contacto lo trasladaba al lugar donde siempre había deseado ir con Estela” (SÁNCHEZ, 1990: 87). Los personajes son seres contradictorios en su vulnerabilidad, pero los hay pétreos en su maldad, como Palao “Palao era el rey en su territorio y se reconocía como tal. Malicia tosca. Mirada imperial” (SÁNCHEZ, 1990: 60). Según su

yerno, Palao es un ser temible, implacable; alguien que “nunca dejaba reposar esa máquina sin sentimientos” (SÁNCHEZ, 1990. 183) que es su mente.

En esta novela ya se presenta un elemento fijo en las novelas de Clara Sánchez, y es la relación compleja de la hija con su madre, señalada en varios *flash-back*. Margo, otra empleada también metida en el mundo de la secta, tiene una madre extraña, “su madre con la pintura de los ojos del día anterior y el pelo aplastado [...] leía, recortaba y escribía al maestro Espinosa [...], la cama estaba deshecha, mamá hacía ruido por el pasillo, no encontraba trabajo y no tenía adónde ir” (SÁNCHEZ, 1990: 117). Más tarde, para Margo también la huida es necesaria, “necesitaba escapar, alguien tenía que darle esa oportunidad. Si pudiera proteger a su madre económicamente, la abandonaría con la conciencia algo más tranquila. La abandonaría” (SÁNCHEZ, 1990: 120). Lo cierto es que es una madre medio loca, enganchada al profesor Espinosa, una madre extraña de quien se avergüenza delante de Ana, otro personaje. Esta vida compleja, en escapada, lleva a Margo hasta Maxwell, el fundador de Nueva Luz, una iglesia, una secta y la certidumbre de que la realidad es difusa “bajo esta aparente alegría, la turbiedad de la sospecha. Una sospecha erigida en la duda clara y distinta de para qué la necesitaba Maxwell” (SÁNCHEZ, 1990. 137).

Margo es otro personaje femenino desolado, triste, capaz de escaparse con Arturo, amar a Albert, acostarse con Barroso, en una relación sexual muy peligrosa, y todo con tal de salir de su anómalo entorno familiar. Sabemos que Margo perdió la presencia del padre, (otro padre ausente), “su padre, desde hacía ya bastantes años, apenas aparecía por allí” (SÁNCHEZ, 1990: 117). Y más tarde, la propia Margo piensa de su padre que “las abandonaba poco a poco y olvidaba en las frágiles manos de su hija la existencia estafalaria de su mujer. Cobarde, pensó con rotundidad Margo” (SÁNCHEZ, 1990: 117).

En la novela encontramos el anillo mágico (SÁNCHEZ, 1990: 129) tan importante como talismán en tantas novelas de Clara Sánchez, que en este caso es dado a Margo por el charlatán de Espinosa, “siento algo extraño. Como si yo fuese el anillo y me contemplase desde un cuerpo vacío y helado” (SÁNCHEZ, 1990: 129). El mundo de lo esotérico interesa mucho, como veremos, como salida mágica, a los personajes de Clara Sánchez, carentes de otras certidumbres y a la deriva en un mundo en el que se sienten pequeños e indefensos; es fácil aquí recordar a Alien, de *Últimas noticias del paraíso* o a Bibiana, la hechicera de *El cielo ha vuelto*. Por eso la secta en esta novela es un forma de corrupción y de amparo, y por eso Margo acaba entrando en ella

“formamos una hermandad. Este es el núcleo de una comunidad que se extiende fuera de nuestras fronteras” (SÁNCHEZ, 1990: 136). Lo que no se le escapa a Margo es que hay algo realmente oculto, angelical y terrible en la secta “no es la avaricia lo que nos mueve. El dinero palia muchas necesidades humanas y muchas injusticias” (SÁNCHEZ, 1990: 137). Margo está dentro ya pero hay algo turbio, presentido, “y sin embargo, la constante ausencia de Albert y lo que Margo sabía y a la vez no sabía y el posible y verdadero significado de la Nueva Luz y de sus cultos, en los que ella no participaba, imponían un fondo inquietante bajo la máxima facilidad” (SÁNCHEZ, 1990: 139-1940).

De hecho, Margo acaba siendo pieza del complot del Dermopal, de Maxwell y de Rubén Barroso, de quien es amante en una relación muy violenta, donde se produce una relación forzada que es una violación (SÁNCHEZ, 1990: 191). Margo es quien insta al asesinato de Víctor “*tienes que ser tú*, le dice a Rubén Barroso” (SÁNCHEZ, 1990: 195).

Barroso, un hombre vil, casado con Beatriz, alcohólico, un perdedor, asiduo del Galápagos, que espera ser dueño de la empresa, enredado en la secta, capaz de todo lo maligno, “si se había salvado algo de esta gota anegadora pertenecía indudablemente a la infancia. El tiempo único de Barroso a salvo de Barroso” (SÁNCHEZ, 1990: 192). Pero también es un hombre débil, vulnerable.

Inevitablemente, esta secta es el antecedente claro del club de los nazis de *Lo que esconde tu nombre*: “Pertener a la Nueva Luz significa tener verdaderos hermanos dispuestos a darte todo por ti. Y entre nosotros no escasean los poderosos que manejan superestructuras financieras capaces de proporcionarnos seguridad. No es cosa de niños, el más alejado de sospecha puede estar dentro, como...” (SÁNCHEZ, 1990: 188). Es fácil relacionar este mundo de complots, sectas, grupos de interés, con ese universo postmoderno donde se cree en las teorías conspiratorias de grupos de poder, secretos, que manejan los hilos de la realidad.

El Dermopal es un desastre, la bolsa de Tokio se derrumba, Palao exige que se hagan rápido las cosas, Víctor, a quien Barroso consideraba “un incondicional, alguien para él dentro de la empresa” (SÁNCHEZ, 1990: 144) se convierte en un rival temible porque Palao es quien, en definitiva, lo adopta y le hace la promesa de la dirección de la empresa. Nada es como parece y nadie actúa abiertamente. La crema entra en los intereses de la secta, de Maxwell, lo que obliga a Barroso a actuar contra Palao, Víctor y la empresa porque la pomada “la quiere una gran multinacional que financia Nueva Luz. Sus intereses en la comunidad están muy por encima de los

nuestros. El medicamento tiene que ser para ellos” (SÁNCHEZ, 1990: 193). Los celos profesionales y la amenaza que supone para Barroso Víctor lo condenan a su asesinato, y también se produce la muerte de Palao.

En esta segunda novela encontramos todos los temas propios de la obra de Clara Sánchez, el laberinto (representado aquí en las calles de la ciudad, en la descripción del laboratorio), los elementos mágicos o simbólicos (la luz crepuscular, el anillo, la secta), la conspiración de los grupos ocultos (Nueva Luz), la ciudad como escenario y personaje que esconde una realidad más real y secreta que la que perciben los ojos, porque la realidad aparente es solo un simulacro. Los personajes pueblan la urbe dominados por sus instintos, están desvalidos, son víctimas y verdugos. El tiempo se sucede de forma lineal y paralelamente en flash-back, es mítico y es metafórico, representado por la luz mortecina, permanentemente artificial, que incita a la desconfianza. El estilo de Clara Sánchez es en esta novela especialmente lírico, con uso de la metáfora constante y del símbolo, y penetrando, a la vez de forma íntima y desgarrada, en las contradicciones de sus personajes.

El final es oscuro, con la idea de la trama postmoderna, en donde lo que vemos es aparente y falso, pues la verdad fluye por debajo. La ciudad y la muerte, simbolizada en una luz que no es solar, están para recordar que la conspiración domina las relaciones humanas. Como pasó en su primera novela, en *No es distinta la noche* se concluye con un paisaje que retorna al comienzo de la novela; a la ciudad devoradora de seres, que construye un mundo de secretos y traiciones, al estadio en que sabemos que la vida sigue aparentemente su curso. Hay una corriente externa, la realidad perceptible por todos, que continúa su curso, su noche de neón, mientras que internamente hay intereses ocultos, asesinatos, complots, confabulaciones que, esa muchedumbre ajena de sol real, esos esclavos de las fundiciones, no pueden ver. La corrupción, las tramas criminales que envuelven los negocios, los métodos criminales que dominan los despachos, se deslizan por debajo de una sociedad descomprometida y aparentemente opulenta. No sin ironía, Estela, la pobre mujer que arrastra el dolor de una adolescencia traumática, será la beneficiaria de la justicia poética que le otorga la autora.

Piedras preciosas y *No es distinta la noche*, por su carácter coral, disgregador, expresa muy bien el mundo caótico y sin sentido propio de una visión muy crítica de la realidad y que se expresa frecuentemente en la narrativa de la postmodernidad. Matei Calinescu habla de un “desplazamiento” formal que registra códigos y registros diferentes; no es extraño ver un lenguaje policíaco o técnico (propio

del campo de la publicidad o de la química en el caso de la crema que está creando el laboratorio) para que el lector encuentre a través del lenguaje la multiplicidad de realidades en las que se convive.

La aparición de opiniones diferentes, de la disgregación de la realidad en múltiples visiones superpuestas nos habla de una visión de la realidad como si esta fuera un espejismo. A lo largo de esta Tesis Doctoral se observará una progresiva determinación por parte de Clara Sánchez en animar al lector a que reflexiones sobre las trampas emocionales y sociales que impiden a los personajes una vida más o menos plena. En sus primeras novelas *Piedras preciosas* y *No es distinta la noche*, sin embargo, no hay una propuesta de acción sino una especie de callejón sin salida, un callejón que deviene en desesperanza; una advertencia que implica una actitud desencantada e irónica, casi cínica, sobre la realidad. Me parece que la aproximación al espíritu postmoderno de las primeras novelas de Clara Sánchez se expresa muy bien en el estudio que realiza la profesora Spitzmesser sobre narrativa postmoderna:

Como individuo posmodernista, el autor se da cuenta de que no hay alternativa posible ni “arcádica” ni ninguna otra. La huida en un platillo volante es la única solución que, por supuesto, es también una no-solución. Su parodia no busca restaurar valores sociales o morales sino que es un reconocimiento tácito de que la revolución pendiente nunca se llevará a cabo y las utopías de ayer han traído tan solo las realidades prácticas hoy. El autor ni lo lamenta ni lo celebra. No hay más solución viable que el pacto social y político, el “consenso”, como lo expresa Habermas al analizar “el discurso filosófico de la modernidad;” es decir, las normas de convivencia sentadas racionalmente. Aunque estas conduzcan al consumismo, su heterogeneidad las hace menos peligrosas que los principios universales que a la larga solo generan, como demuestra la historia y Lyotard recuerda, peligrosos dogmatismos totalitarios (SPITZMESSER, 1999: 38-39).

1.3. *El palacio varado* (1993)

El palacio varado (1993, Punto de Lectura 2006), es la primera novela de Clara Sánchez escrita desde el prisma del “Yo”; resulta, por tanto, el primer ensayo de una forma narrativa que se ha tenido gran trascendencia en su trayectoria y que constituye uno de sus mayores aciertos como escritora. A propósito de ese cambio de mirada, añade Lozano Mijares en *La novela posmoderna*:

A partir de *El palacio varado*, Clara Sánchez utilizará siempre la primera persona. De este modo, al coincidir narrador y punto de vista, conoceremos los personajes y los hechos según una sola perspectiva unificadora y, en principio, no contradictoria. Y matizo en principio porque todos los personajes de Clara Sánchez que nos narran historias se definen, como veremos más tarde, por un problema de identidad radical. Pero, aun así, todos los textos tendrán un matiz de autobiografía, de intento de comprensión de la realidad por medio de la escritura. Y estas primeras personas no sólo serán mujeres: el muchacho adolescente del cuento “Cari junto a una motocicleta roja” prefigura a Fran, narrador de *Últimas noticias del paraíso* (LOZANO MIJARES, 2007: 239).

La novela es un retrato de la vida desde la perspectiva de la infancia, que es recordada en sus fragmentos según vienen a la memoria en una mujer que se mira en un espejo. Ese espejo es una excusa para la introspección, pues refleja aún más lo psíquico que lo físico. Con él se abre y se cierra una narración en la que el hilo argumental es tenue; el hilo es la memoria que le permite a la narradora interpretar los misterios que esconden los adultos, sus preocupaciones, decepciones y fracasos; la memoria viene de forma caótica en una sucesión de escenas desordenadas en su cronología y que a veces pueden reaparecer en la esquina de otros recuerdos. La mujer se presenta al lector a través de su función de narradora que, instalada en su ensimismada soledad como si fuera la imagen femenina del cuadro de Edward Hooper “Habitación de hotel”, va tomando el pulso de la vida y de lo que se puede esperar de ella. La niña mira con sus ojos curiosos el mundo adulto y con ellos da sentido a las formas diferentes de enfrentar la vida, y buscarse en la niña es reconocerse como adulta:

No es fácil recuperar aquello que sucedió sin recuperar al mismo tiempo el día y su temperatura, el color, los objetos. Tal vez, por eso, en cada momento soy el resultado de una semejanza entre el hecho, el lugar y yo misma (SÁNCHEZ, 1993: 21).

Parece que la recuperación de recuerdos deja en la boca el sabor de las renunciaciones, de las luchas que desembocaron en batallas perdidas. Al final, “en la infancia está lo mejor y está lo peor. Y con lo mejor y lo peor de la infancia se tiene que vivir en la cumbre de la montaña, que miran los niños” (SÁNCHEZ, 1993: 77). La mujer se observa en un ángulo (como la memoria, que se sitúa en un ángulo, visceral, personal, oblicuo) a través de un espejo que desde un rincón del cuarto le devuelve su propia imagen. Esa imagen de ella misma retiene seres que pueblan sus experiencias vitales: el padre, la madre, los hermanos, los tíos, los vecinos... vistos con la mirada de una niña.

El espacio es también protagonista y es dual; en su esencia mágica está relacionado con lo marítimo, eterno e imperturbable, y en el espacio enmarcado en un tiempo cronológico está conectado con las mudanzas traumáticas de la familia hasta alcanzar el último destino, Madrid. Este espacio es por esencia mutable “todo era provisional: el colegio, los amigos, la larga calle flanqueada de comercios, portales y garajes, los vecinos. Solamente los muebles eran siempre los mismos” (SÁNCHEZ, 1993: 116).

Al tiempo/espacio mutable y al simultáneo, múltiple, mágico y eterno se accede a través del espejo (como si fuera una novela de Lewis Carroll) y de esa niña del pañuelo rojo (un objeto mágico). Lo mejor de la niñez está relacionado a olores y colores, imágenes y sensaciones, ligados al mar. El mar envuelve la magia de todo lo que fue importante. El agua es un personaje omnipresente, a veces transformado en olas, en humedad, en mareas, en azules intensos, en un escenario propio de la costa mediterránea. El mar es el paisaje de lo psíquico, el espacio donde se guardan las emociones de un tiempo que fue mítico, el de la infancia:

Una vez en la playa, mis hermanos jugaban con un cubo, acarreado agua sin cesar. Yo prefería hacer hoyos muy profundos en cuyo fondo solía encontrar una caracola llena de arena. La lavaba en la orilla, me la colocaba en el oído y me quedaba un rato de pie mirando hacia alta mar, cuyo rumor misteriosamente guardaba aquella caracola (SÁNCHEZ, 1993: 92).

La elección del título de la novela representa una metáfora del significado de la vida. El palacio varado es esa realidad que nunca es sólida ni firme, aunque lo pretenda; de hecho, “el palacio varado” se llama en otras palabras “el castillo torcido” o “la casa inclinada”; así transitamos los seres, creándonos espejismos de firmeza cuando los materiales no son los mejores; ni el diseño del plano constructivo el adecuado:

Mi primo y mis hermanos llamaban “el palacio varado”, “El castillo torcido”, “La casa inclinada”. Un día que corrían (como siempre que no estaban parados) vieron aquellas columnas y aquellos arcos árabes entre la arena y los matorrales y fueron a mirarlos de cerca. Las paredes eran blancas y los arcos azules, y no había nadie dentro. La parte sur de la edificación se inclinaba levemente. Parecía depositada allí por alguna marea (SÁNCHEZ, 1993: 74).

Como esta casa, los planes y los esfuerzos vitales son tan frágiles como nuestros sueños. Y con los sueños se construyen los proyectos. Por tanto, la vida está sustentada en cimientos que son humo y sus materiales representan una ilusión; la vida está inclinada, varada, rodeada de dificultades, encallada:

“El palacio varado” en realidad iba a ser un hotel de doscientas habitaciones hasta que los cimientos cedieron.

-Ha sido la ruina de la constructora –apuntó Albert, que procuraba estar informado de los avatares de su negocio-. Todo lo habían invertido en el hotel. Ha sido una desgracia.

-Ha sido una mala planificación de principio a fin. ¿Qué clase de arquitectos contrataron?, ¿qué clase de materiales?, ¿de qué calidad es el terreno? (...). Nada de desgracias y mucho de canalladas. Ellos sabían que en ese suelo no se podía edificar a lo grande (SÁNCHEZ, 1993: 75).

Varado es, en definición del DRAE:

- Del part. de *varar*). **1.** adj. *Am.* Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos. U. t. c. s. **2.** f. Acción y efecto de varar (un barco).

No es casualidad que ninguno de los personajes logre alcanzar sus metas. Hay un capítulo titulado de esa misma forma que la novela, que expresa un paralelo con la arquitectura de la vida. La vida acosa con sus dificultades y frena las aspiraciones de amor, dinero, prosperidad, felicidad; lo único real es el fracaso y la muerte. La falta de dinero crea la imposibilidad de materializar los sueños: no hay negocio que salga adelante (ni el de su padre con Ahmet Kemal ni el de su tío Albert). Como en aquella inversión fallida, la del palacio varado, los sueños se derrumban por falta de planificación, porque los materiales son malos, porque, en definitiva, el destino es una máquina trituradora de sueños “aquel verano tuve para mí la frase de Albert en el acantilado que más o menos decía que la vida nunca es la que queremos” (SÁNCHEZ, 1993: 76).

Los personajes de la novela son los que rodean a la protagonista. En el pasado, como arquetipos de un mundo mágico y mítico, aparecen Ahmet Kemal, “el Cónsul”, y con él el mundo diferente y poderoso que lo rodea. Olga, su tía, se presenta al comienzo de la novela como una extraña heroína. Como el resto de los personajes, con el transcurso de su vida perderá ese brillo. La Olga joven es descrita con los rasgos de las protagonistas de las películas de los años cuarenta de Hollywood. Es fascinante, hermosa y desde el comienzo se adivina su destino trágico. Después, junto a ella, aparece Albert. En el otro lado del mundo se halla su núcleo familiar estricto, su padre y su madre, ambos arquetípicos en la novelística de Clara Sánchez, y los hermanos y primos, niños que comparten relativamente sus actividades infantiles, porque la narradora tiene una sensibilidad tan dolorida que su infancia no transcurre solo entre juegos “solo yo sé, porque nunca me mostré abiertamente, que era una criatura difícil. También Albert debió de comprender que la mayor de sus sobrinos crecía de forma dolorosa” (SÁNCHEZ, 1993: 101). La maldición de la criada, pieza de la que se sirve la autora para anticipar su psicología especial, hace que la niña-mujer protagonista sienta la existencia como responsabilidad y destino triste.

La niña nace bajo una maldición. Como en un cuento oriental, de *Las mil y una noches*, la musulmana lanza sobre la niña su petición, su ruego y su maldición –tal vez la imposibilidad de ser feliz- antes de su propio nacimiento. Así, la niña nace marcada, predestinada desde el útero materno. El comienzo de la novela, como si fuera un cuento mágico, nos lleva a la cultura exótica y misteriosa de Ahmet Kemal y de la criada joven de la casa:

La chica no podía soportar las gruesas y frías gotas que caían de las púas del peine y que le empapaban uno de los dos vestidos estampados. Se mordía los labios. No lo resistía. Estaba sentada en la silla odiando a mi madre. Mi madre, de pie, continuaba enfrascada en su tarea. Su abultada barriga, de ocho meses de gestación, donde estaba yo, llegaba a la altura de la boca de la chica. Fue entonces cuando las manos aceitunadas rodearon la barriga, la aproximó a su boca y pronunció en voz baja unas palabras ininteligibles y oscuras que iban dirigidas a mí desde la trenza izquierda, ya perfectamente hecha, y la parte derecha, revuelta y salvaje. Mi madre se estremeció y soltó el peine en el agua de la palangana, alejó aquella boca de sí y de mí y no terminó de peinarla. Le preguntó qué había dicho. Y ella contestó que nada. Y siempre contestó lo mismo: «Nada» (SÁNCHEZ, 1993: 18).

Este episodio hace referencia a una literatura que bucea en lo exótico creando una atmósfera de miedo e incertidumbre. En cierto modo, el lector puede

conectarlo a las obras de Paul y Jane Bowles. El tema del poder de la palabra como maldición se encuentra en la novelística de esta pareja de escritores. Como a veces la literatura se vuelve realidad, solo hay que recordar la leyenda que corre sobre la muerte de Jane, su mítico envenenamiento por parte de su criada marroquí, Cherifa, con quien había mantenido una relación íntima.

Es interesante que el nacimiento de la niña de *El palacio varado* esté descrito como mágico, maldito y sometido a una extraña conexión con las víctimas. La vida es tan amenazadora que estar aún dentro de la madre es una suerte; estar dentro de alguien y no en la vida es mantenerse en un feliz refugio que la criada musulmana envidia. La esencia de su dolor, de su aislamiento con respecto a su madre y al mundo que sufre la criada penetra en la psique de la niña no nacida, que de alguna forma reproducirá después esos mismos sentimientos:

Me protegió.
Fue una maldición.
Quería vengarse de «ella» y de mi madre a través de mí.
Quería pedirme ayuda, sólo yo la comprendería.
Quiso que algo suyo estuviese dentro de mí, que a mi vez estaba dentro de otra persona, como los objetos en la bolsa y la bolsa en el hoyo.
Me envidiaba porque yo aún estaba dentro.
Me avisó de algo.
Quería entrar, y de alguna forma entró.
Nací en marzo, una mañana soleada. Fui la primera de tres hermanos
(SÁNCHEZ, 1993: 20).

Ahmet Kemal es el héroe misterioso, un ser imponente, fuera de lo común, y por supuesto, fuera de la normalidad “humana” que representan sus padres “dijo ante mí en una ocasión: “No sé qué es eso”, refiriéndose a no sentir miedo, y yo le creí porque hablaba alto, recorría la habitación de dos zancadas y daba una gran palmada en la mesa para expresar disgusto o alegría. Yo sí había conocido el miedo y por tanto ya jamás sería como él” (SÁNCHEZ, 1993: 8). Para que la felicidad sea imposible, debe morir al comienzo de la novela, y con él mueren los sueños de amor de su tía y los sueños de riqueza de su padre. Él simboliza lo que pudo ser y no fue.

Olga, su tía, nos habla del amor y de su imposibilidad. Amante apasionada de una especie de semidiós para la niña, Ahmet Kemal. Él está casado con una mujer que no ama pero solo tiene ojos para Olga. Muere inevitablemente casi al comienzo de todo, cuando la vida era solo un proyecto. Olga acaba casándose con Albert, una persona excepcional para la niña. Según quien lo juzgue es un perdedor, un inconsciente

egoísta o un soñador. Olga y él forman un matrimonio incompatible con la felicidad., dice Albert “nuestra vida es un infierno y para soportar el infierno hay que estar muerto” (SÁNCHEZ, 1993: 62).

Ella, Olga, de joven aparece descrita como aquellas hermosas mujeres de las películas clásicas norteamericanas “Olga llevaba puestos un vestido rojo y unos pendientes largos de oro por los que subía el rojo del vestido. Hablaba mucho y callaba mucho” (SÁNCHEZ, 1993: 9).

Podría ser Rita Hayworth, Ingrid Bergman, Lauren Bacall; así es la tía Olga en su juventud, una mujer hermosa y fatal:

Me daba la impresión de que en momentos así de soledad y ligero desconcierto, Olga, en este camión con aspecto de vestido de noche, con el pelo alborotado, un cigarrillo en la mano un café instantáneo en la otra, debía de querer mucho a un hombre como Ahmet Kemal. Y que este querer de Olga solo podía existir cuando ya tenías grandes pechos y un mundo que se organizaba en torno a los pechos: escotes, collares, sostenes. En ellos se habían detenido todos los ojos un segundo durante la cena. Las miradas habían resbalado por ellos como una nieve derretida por una ladera, mientras se hablaba de otras cosas. Incluso los propios labios y los propios ojos serían distintos, como los de Olga, cuyos párpados parecían cargar con el peso de muchos ojos. Algún día sería como ella, con su querer de párpados agotados y escote carnoso (SÁNCHEZ, 1993: 13).

La vida nunca da lo que se espera de ella. Tampoco a Olga. Por eso, cuando la niña la observa ya madura dice que “pensé que Olga estaba engordando demasiado” (SÁNCHEZ, 1993: 73). Olga vive un matrimonio fracasado, está arruinada y sola. Su fin en nada se parece a lo podría esperarse de la joven amante del cónsul; es una malcasada y está furiosa, en lucha contra su exmarido Albert “el nombre de Albert permanecía triturado un buen rato entre sus dientes” (SÁNCHEZ, 1993: 64), luego se convertirá en una viuda solitaria que debe mantener a un hijo, siempre sin dinero, buscando un lugar donde sobrevivir. Su vida tiene sentido solo a través del rencor y la amargura “Olga dedicaba algunos ratos a hablar mal de Albert, que era su otra vida rota, la que le hacía sufrir hasta llorar un poco” (SÁNCHEZ, 1993: 104).

El padre de la narradora es el prototipo de los padres de las novelas de Clara Sánchez “el visitante. El desconocido. El padre. Entre todos los hombres que he visto una sola vez y entre los que me han sido familiares, entre los que deben existir más allá de mi vida y de muchas vidas fuera de la mía, estaba mi padre” (SÁNCHEZ, 1993: 79). Como el resto de los padres de Clara Sánchez, el padre de *El palacio varado* es un ser ausente dentro de la familia, centrado en su trabajo más que en la convivencia familiar,

frustrado por negocios que nunca acaban de salir y sometido a un trabajo que no le agrada y que le obliga a mudanzas continuas. Su presencia es extraña, se acompaña de objetos mágicos, su cartera, sus ropas, sus olores, por eso, a pesar de que no está siempre con ella, es para la niña una referencia importante. Como portador de esos elementos mágicos, representa un punto intermedio entre el cielo (Albert) y la tierra (la madre):

- Era un soñador – lo defendió mi padre.

- ¿Un soñador? Me río de los soñadores –replicó airada la madre-. Un soñador piensa en grandes cosas y él solo pensaba en una pequeña: el dinero.

Mi padre, que en ese instante estaba del lado de Albert y de todos los soñadores, movió la cabeza con pesadumbre (SÁNCHEZ, 1993: 105).

Es alguien que viene a la casa, que aparece de repente, “lo que sabe una hija de su padre es muy poco” (SÁNCHEZ, 1993: 79). Sus manos, gestos, facciones, los conoce la niña, que adivina en él a un joven que una vez estuvo enamorado. Pero la niña ve a ese hombre que es ahora su padre vencido por la vida, agotado de luchar en vano, y adivina en él un sufrimiento hondo, la sensación de fracaso, de fatiga porque no hay recompensa al esfuerzo realizado. Los sueños le han hecho también trizas a él. Sin embargo, en realidad, no conoce casi nada de su padre. Para la niña es, en definitiva “un desconocido entre la multitud” (SÁNCHEZ, 1993: 79). La vida familiar es un hondo fracaso “sentíamos que mi padre vivía en un agujero y nosotros con él” (SÁNCHEZ, 1993: 55).

La conexión mágica se produce con Albert, con quien siente una comprensión íntima y secreta de la vida “debería haber sido artista. Cualquier cosa menos empresario” (SÁNCHEZ, 1993: 71). La niña está conectada a ese mar donde las emociones profundas se comunican; él, Albert, es quien le enseña a nadar, a transitar en profundidades misteriosas:

El cielo es azul, los pinos verdes y la arena blanca. Hoy he aprendido a nadar. Me ha enseñado Albert. Se había escandalizado al enterarse de que yo, con diez años, no supiera nadar y se propuso corregirlo. Me dijo: “Nos vamos a meter en el mar y no vamos a salir hasta que no lo hagas como un pez”. Permaneció con el agua por la cintura y bajo una gorra visera, dándome instrucciones hasta que fui capaz de desfilas ante él chapoteando sostenidamente (SÁNCHEZ, 1993: 67).

Albert vive soñando con grandes negocios, persigue el dinero y fracasa en todo, y aunque para su esposa Olga sea un “fantasioso”, la niña dice que “Albert solo tenía corazón. Por mucho que mi madre tratase de desenmascararlo yo no podía dejar de

quererle. Es decir, me encontraba más cerca del corazón de Albert” (SÁNCHEZ, 1993: 105). Las palabras más bonitas están destinadas a él “Albert sabía llegar a mi mundo y enseñarme. Me enseñó a nadar y me enseñó a querer crecer. Yo, sin embargo, no podía alcanzar el suyo, y eso era lo natural. Lo admiraba” (SÁNCHEZ, 1993: 63).

Albert es un soñador “realmente era actual, progresista y poseía un optimismo que faltaba en todas partes” (SÁNCHEZ, 1993: 57). Para el mundo es un gran perdedor, Olga lo desprecia, la madre no alcanza a sentir compasión verdadera por su fracaso, y en sus ilusiones de negocio se arruina irremisiblemente. Sin embargo, es esa persona a quien le confidencia la niña que de mayor desea ser escritora. Albert le expresa verdades profundas “vivir es luchar –siguió-. No debes resignarte nunca” (SÁNCHEZ, 1993: 70). Y más tarde Albert continúa enseñando la parte de poesía que hay en la vida “no te lamentes de lo que hacen los demás. Laméntate de lo que no eres capaz de hacer tú” (SÁNCHEZ, 1993: 71) y dejará una marca para siempre en la narradora “el semblante de Albert convirtió la vida triste en vida digna de vivirse” (SÁNCHEZ, 1993: 72).

Pero lo cierto es que, como paradigma de mundo y destino hostiles, en el capítulo inmediatamente anterior se ha descrito su muerte, muerte rodeada de la mayor desolación, porque a pesar del optimismo y la poesía con que ve el mundo, el destino es inexorable y cobra sus piezas. Albert es otro “palacio varado”, muere paradójica y simbólicamente rodeado de agua, y su estado es ruinoso. El capítulo, no por casualidad, se titula “El palacio varado”:

El sol temblaba sobre él. Las olas subían y bajaban. Su sonrisa se perdía en la reverberación. Varios años más tarde, se perdió para siempre. Murió de un infarto en la ducha. Estaba solo y el agua estuvo cayendo hasta que lo encontraron. Yo tenía trece años entonces y no podía apartar de mí su imagen cayendo de rodillas y luego de lado con los ojos abiertos. Hubiera preferido no saber cómo había muerto, sólo que había muerto. Así habría dejado de existir poco a poco y de forma pacífica, como absorbido por la luz y el calor de nuestro veraneo en la Costa Brava (SÁNCHEZ, 1993: 67).

Albert es el optimismo, la luz del verano, la playa, el mar, el impulso de contar el querer ser escritora y tener un quimono de seda regalo suyo “Albert me filmaba, me compraba quimonos y me llevaba a pescar con él. Se creía en el deber, todavía no entiendo por qué, de hacerme feliz, a ratos” (SÁNCHEZ, 1993: 75). La madre es la habitación apenas sin muebles, sombría, el reproche y las quejas, la tristeza y la pérdida. Siempre en esta novelística nos encontramos con la acción de “mirar”, de “ver”

de “abrir los ojos”; en esta novela está muy presente porque la niña está abriendo sus ojos y repasando en su memoria los actos y los pensamientos para entender las claves de su infancia y que la han definido como adulta:

Tuve lo mejor: un quimono de seda y ver un campo de amapolas a las nueve de la mañana cuando el sol de julio todavía no abrasa. Y lo peor: ver, bajo ese mismo sol, a mi madre encajando la muerte de su madre, comprender que lo feo también está en lo bonito (SÁNCHEZ, 1993: 77).

La madre es en su esencia el contrapunto de lo que quiere ser la niña-mujer, la narradora. La madre, como todas las de Clara Sánchez, es una persona vencida por la vida, triste, frustrada, que se ahoga en un océano de reproches:

Cada uno de los acontecimientos pasaba por la espera de mi madre. Y cuando más adelante empezó a lamentarse con su: “Si pudiera volver atrás”, quería decir: “Si pudiera haber tenido más dinero y menos responsabilidades, si pudiera haber vivido mejor” cuando, en realidad, la vida no nos puede dar más de lo que nos da (SÁNCHEZ, 1993: 158).

Su amargura inunda todas las estancias de su casa y crea en la niña la angustia de querer rescatarla sin saber cómo “tenía remordimientos porque mientras estaba en lo de Aladino no podía ver el dolor y debía hacer un gran esfuerzo para imaginarlo. Sentía entonces mi indolencia y mi egoísmo en todo su esplendor” (SÁNCHEZ, 1993: 159). La niña es miedosa; ha aprendido a tener miedo con su madre, que teme todo y a todos. La madre no puede comprender a la niña, y la niña se angustia ante lo que ve de su madre “sufrió lo indecible. Enfermó de tanto sufrir” (SÁNCHEZ, 1993: 159). La madre se preocupa de las cosas tangibles: el dinero, la supervivencia, la practicidad que debe ser el rector que organiza la familia. Para la madre no cabe la mirada poetizada de la realidad, es la antítesis de Albert, a quien no puede comprender, y por ende, su dureza amarga le impide comprender a su hija, su sensibilidad, sus necesidades emocionales. Ella, la madre, ha sido víctima de los acontecimientos, de la Guerra Civil y del dolor y las carencias que produjo. Como esposa, como madre, se siente sola, abandonada por los frecuentes viajes de trabajo del marido. Se somete a las mudanzas y cuando alcanza por fin la estabilidad, que es Madrid, ya está su carácter forjado en el desencanto y el pesimismo. Ella es la seguridad para la niña, porque es la persona mayor que cuida de la casa y de los niños, pero es una seguridad sin alegría:

Mi padre la consolaba, se esforzaba por sacarla del dolor, en tanto que el dolor se cebaba, día tras día, en ella y crecía como un monstruo. Yo llegué a ver a este monstruo: era muy triste y lloraba, no nos miraba, estaba ausente y, sin embargo, se pegaba a los muebles, al aire, a la comida, a las palabras y al tono de la voz. Era difícil luchar contra algo que no estaba fuera de las cosas ni de las personas, sino dentro, en ellas, proyectando una sombra gigante que llegaba hasta la puerta de la tienda de Aladino (SÁNCHEZ, 1993: 159).

Los recuerdos más dramáticos, porque cargan sobre la niña el peso de una responsabilidad inmerecida, se refieren a la contemplación de la madre. La culpa que siente la niña ante un dolor que no puede combatir marca su infancia:

Me hubiera gustado apaciguar, con mi sufrimiento imaginado, el sufrimiento verdadero de mi madre.

(...)

Mi madre solía repetir que todavía no sabía leer ni escribir, ni encender una cerilla ni cortarse las uñas de la mano derecha y ya había visto un muerto y cosas peores.

Para mí, la guerra se había llevado el brazo del Secretario y había dejado esa tristeza con que ahora mi madre me miraba (SÁNCHEZ, 1993: 38).

En los personajes femeninos el paso del tiempo tiene un efecto cruel. En las mujeres, la lucha para vivir, para tener amor, familia, prosperidad, agría el carácter o lo deprime. Los esfuerzos que hay que emprender para sobrevivir en un entorno preparado para la frustración se reflejan en ellas, que al alcanzar la madurez se vuelven híspidas y tristes. La abuela Alma, que no quiere a la niña, solo piensa en el dinero y en lo material “eres la segunda de cinco nietos. Si quieres esta casa, tendrás que pelear por ella” (SÁNCHEZ, 1993: 163). La vida las ha hecho así, como le ocurre a la peluquera, la esposa “del que fue a la cárcel”, o a la Olga mayor, divorciada, que también vive amargada, odiando a su nuera y a sus nietos “a los que calificaba de “pandilla de buitres” y a los que no perdonaba que no amaran a su hijo tanto como ella” (SÁNCHEZ, 1993: 99). Su privilegio, para la niña, era que Olga “cuando ella fue joven, lo fue eternamente” (SÁNCHEZ, 1993: 100).

Sobre la intertextualidad que se encuentra en esta novela, hay vínculos con el cine en la técnica narrativa que “mira” las acciones como en una filmación, y en una atmósfera exótica y nostálgica *hollywoodiana* que rodea el amor entre Ahmet y Olga. *El palacio varado* guarda una conexión con la literatura memorialística y existencialista; la historia recrea el momento en que una niña crece mirando el mundo de los adultos en un escenario de ambientación mítica. Por momentos, su prosa directa y enajenada recuerda

la atmósfera de extrañamiento, de desorientación y de dolor perplejo que se encuentra en *El extranjero* de Albert Camus. La muerte se presenta denunciando la terrible soledad de los seres, su incomunicación, donde no es imaginable un dios comprensivo ni un amparo espiritual:

Albert ha muerto. Lo encontró el portero bajo la ducha. (...). En el frigorífico había comida para varios días. Frente a esta absoluta disposición para la vida estaban, al fondo del pasillo, la bañera, los ojos asombrados de Albert y el agua de la ducha mojándolos sin cesar. La situación permaneció exactamente así hasta el mediodía (SÁNCHEZ, 1993: 93-94).

(...)

Lo vieron y cerraron los grifos.

Luego llamaron por teléfono (SÁNCHEZ, 1993: 95).

La trama es sobre la infancia en una familia que se reúne para protegerse del mundo, al que se percibe amenazante, resbaladizo, ajeno a la felicidad; donde vivir es un tránsito doloroso “la multitud aguanta y está cansada un instante, el de mi padre, mi madre, Albert, Ahmet Kemal y Olga. Cuando estoy en ese instante, estoy con ellos” (SÁNCHEZ, 1993: 80). La niña aprende de lo que ve; y lo que ve (verbo importantísimo en esta narrativa) es que vivir cuesta trabajo “desde la calle llegaban calor, ruido, algo de olor del pequeño jardín que rodeaba la casa de vecinos, y la sensación de que todo el mundo era feliz y estaba alegre, menos mi padre, mi madre y yo, por ese orden” (SÁNCHEZ, 1993: 80). La vida es escenario de las luchas por el amor, el dinero, los planes de futuro que nunca se cumplen más que de una forma oblicua, casi desordenadamente.

Hay en esta novela un tono que recuerda a *El amante* de Margarite Duras. En *El palacio varado* se percibe el dolor de vivir y de crecer en una melancólica sensación de pérdida que remite a aquella novela. Duras y Sánchez se parecen en la forma de llevar con fuerza dramática al presente el pasado de la memoria

He regresado a La Cruz. Todavía no me he casado ni tengo una hija. Aún soy muy joven. Me doy cuenta de que mi juventud es una joya que solo podré lucir una vez. Quien ya la ha perdido la añora. Me miro a menudo en el espejo y me digo: “Soy joven” (SÁNCHEZ, 1993: 169).

Como en *El amante*, también está la necesidad de madurar rápidamente porque la protagonista carece de identidad, no tiene nombre, es un ser *esquizofrénico* en busca de parámetros personales. Por eso es solo “la niña”, porque ella se ve desde los

ojos de los otros; no consigue aún entenderse a sí misma: “a la niña le pareció que necesitaría crecer con gran rapidez, al menos veinte años, para encontrar encantador al Secretario” (SÁNCHEZ, 1993: 44).

Cuando haya pasado el tiempo de la memoria, sin embargo, tendrá la certeza de que todo lo que ha sido importante ha sucedido en el pasado remoto, en la infancia:

De pronto ha pasado mucho tiempo, y eso asusta. De pronto, ya no soy una niña que ve a su padre avanzar por una larga calle, De pronto, me doy cuenta de que he sido joven y de que me estoy preguntando dónde está todo eso. Hace un rato pensé que no resistiría el esfuerzo de llegar hasta aquí y aquí estoy, recordando ese momento. Cuando mi madre era como yo soy ahora solía decir: Si pudiera volver atrás (SÁNCHEZ, 1993: 88).

La niña de Saigón y la niña de la Costa Brava, ambas con extraño nacimiento y siempre en lugares que no les pertenecen, sueñan con un futuro de escritoras con el fin de entender la vida, reivindicar el país de la infancia y reorganizar los recuerdos. El extraño mundo de una familia que sortea la derrota, el proceso de crecimiento de una niña y el paso del tiempo enlazan las dos novelas:

Siento con remordimiento que he malgastado el tiempo. Y después me digo que siempre se malgasta, si no es de una forma o de otra. Y hay que tener cuidado con los remordimientos porque son el verdadero infierno de los recuerdos. Aunque es peor la nostalgia. Me digo sinceramente que no hay que volver atrás (SÁNCHEZ, 1993: 88).

Al final, solo queda el remordimiento de no haber sabido vivir, como diría Jorge Luis Borges en su famoso poema. En la novela de Duras, el tiempo se para y gira alrededor de la niña en el paso de un transbordador por el Me-Kong. En *El palacio varado*, se para y gira alrededor del espejo que comunica a la adulta con la niña; en la contemplación de esa imagen transcurre toda la novela. Con el espejo, como en un cuento de Lewis Carroll, la mujer y la niña se encuentran en un espacio/tiempo que lleva a otra dimensión, más remota, del tiempo y el espacio, y a otra ficción; los objetos mágicos acompañan el tránsito, el espejo y un pañuelo. Así se inicia la novela:

Estoy en una habitación ante un espejo alto y alargado, que se apoya en el suelo. La habitación es grande y el espejo está situado en un rincón. En él puedo mirarme con este pañuelo de seda, que se sujeta en la cabeza y acaba en los pies.

Solo existimos el espejo, el pañuelo y yo durante un buen rato hasta que me doy cuenta de que él y ella me observan (SÁNCHEZ, 1993: 5).

Los objetos mágicos son los propios de las novelas de Clara Sánchez. La cartera del padre, de Albert y Ahmet, el pañuelo rojo y la llave, capaz de abrir los secretos. La llave consigue abrir la puerta de la casa donde encuentran a Albert muerto, la llave de Rafael, el vecino que pierde a su esposa Vicenta y la sustituye por Doris, también es importante “giró la llave en la cerradura, abrió la puerta y arrojó adentro la cartera” (SÁNCHEZ, 1993: 132). La llave es el poder, “¿Tienes la llave?” (SÁNCHEZ, 1993: 162) se pregunta la madre cuando va la familia a visitar la casa de Alma, aquella abuela endurecida por la vida, avara y mala. También están los laberintos, que son las innumerables mudanzas “tuve la extraña sensación de que me encontraba en el centro del laberinto de cajas, de que si me esforzaba un poco podría apreciar su profundidad” (SÁNCHEZ, 1993: 133).

Hay dolor y hay pesimismo en una novela en que crecer es ir asumiendo la dificultad que representa vivir. La niña decide ser escritora para no perder su memoria y para darse el tiempo necesario para la reflexión sobre lo que acontece en una realidad que se presenta misteriosa y las más de las veces, amenazadora. Los temas son recurrentes en esta novelística: el quebranto de vivir en una sociedad insolidaria; la naturaleza frágil de los individuos; la muerte; la lucha por el dinero, que en esta novela se centra en los negocios inmobiliarios y en la voracidad especulativa en la costa española “es una vergüenza. Chalets y más chalets. Negocio y más negocio” (SÁNCHEZ, 1993: 71); y sobre todo en la utopía que pretende retener el amor, vano esfuerzo. Sin embargo, el amor da sentido a la vida “el amor es una luz que enseña porque te muestra los lugares, las palabras y los sabores por dentro. Dejan de ser solo formas. Si no te enseña, no es amor” (SÁNCHEZ, 1993: 49). La paradoja es que cuanto más queremos alcanzarlo más lejos se va de nosotros.

La narradora recuerda hechos de manera muy fragmentaria, y esos mismos recuerdos aparecen, con una perspectiva nueva, en otros capítulos. Es como si desde varias perspectivas (como siempre, en *El palacio varado* hay una visión muy cinematográfica) se hubieran filmado momentos significativos que se superponen en la memoria.

El tiempo y el espacio, en un estilo que en ocasiones nos permite recordar al Jorge Luis Borges de *Ficciones*, se mueven en una atmósfera atemporal y atópica y, por

ello, mítica; los lugares, siendo tan concretos, parecen espacios imaginarios; el tiempo se fija en unos momentos que saben a eternos. El tiempo se mueve en *flash-back* de ida y vuelta, y la narradora, en ese transcurso, nos explica cómo la niña adsorbe la psicología de los personajes que la rodean en la medida, proporcional, en que pierde su inocencia infantil:

Ni en el gran mar ni en la vasta arena hubiera habido espacio suficiente para tantas preocupaciones. Rebasaban su ánimo y se colaban en el mío. De inmediato, todo a mi alrededor perdía la inocencia y se volvía apasionado como Olga, triste como mi madre, demasiado alegre como Albert o desconocido como mi padre (SÁNCHEZ, 1993: 76-77).

Desde ese pasado se explica la necesidad de entender a los seres y a las fuerzas que mueven el mundo “le dije a Albert que había elegido ser escritora” (SÁNCHEZ, 1993: 69). La vida es frágil, los sueños se rompen y los individuos se quedan atrapados entre los pedazos rotos; cuando la narradora recuerda el palacio varado, metáfora de la existencia, nos cuenta que:

Nos estaba prohibido entrar allí. “Se puede derrumbar de un momento a otro”, dijo alguien cuando se habló del descubrimiento. Y también “Es una vergüenza porque no es el único caso. Aquí las casas no resisten una tormenta” (SÁNCHEZ, 1993: 75).

En el tenue hilo argumental de esta novela, la mujer y la niña, juntas, buscan encontrar la significación en los detalles que se escapan de una sola observación, y por eso, en ocasiones, reaparecen en otro rincón de la memoria. No hay una intención moralizadora sobre la infancia, sino un estudio sincero del alma infantil. Los adultos suelen edulcorar sus recuerdos de infancia, cuando lo cierto es que el crecimiento no está exento de desafíos y miedos que la autora narra es una especie de cuento cuya densidad se tiñe de dramatismo y melancolía. El tiempo psicológico es el tiempo de la escritura, que capta los momentos decisivos de la infancia. Son las escenas grabadas en la memoria cuando una niña abre los ojos a su entorno y lo que ve determina su forma de ser y su futuro.

Crecer era agotador. En poco te transformabas varias veces. Te cambiaba el cuerpo, la cara, la voz, el color del pelo y de los ojos. El mundo adulto estaba en el pico de una montaña. Todo estaba hecho. Todo estaba hecho cien años antes de que nacieras y quinientos y mil. Los caminos de la vida eran infinitos, y la presión sobre ti de los caminos, el tiempo y todo cuanto existía, insoportable.

Mirabas el pico de la montaña y dudabas si podrías llegar hasta allí, entonces dabas dos grandes saltos, de uno a diez años y de diez a veinte. Después, tras el segundo salto, el tiempo se limitaba a discurrir (SÁNCHEZ, 1993: 77).

La narradora puede, adulta, responder a la pregunta de Albert. Ahora sabe por qué escribe “hoy podría contestar a la pregunta que Albert me hizo en el acantilado, cuando yo tenía diez años, y explicarle que escribo sobre ella y los demás para escribir sobre mí, porque primordialmente soy cuanto no he elegido. De eso estoy hecha, de lo que había cuando yo no podía elegir” (SÁNCHEZ, 1993: 177).

El final nos remite a un simulacro; a un final paradójico con un desenlace aparentemente cerrado, que puede interpretarse como que la vida ha llegado hasta aquí, y en su transcurso la mujer es ya una escritora, gracias a eso ha buceado en las profundidades de su memoria para entenderse mejor. En un final postmoderno y paradójico, el dolor persiste, a pesar de todo, porque los recuerdos duelen y vienen de golpe en ráfagas y la existencia de su hija le recuerda que hay un futuro que cuidar y proteger, y no sabe si lo logrará del todo. Con este tratamiento no cronológico y a veces reiterativo la autora introduce una tensión narrativa donde el tiempo puede ser al mismo tiempo un tiempo personal y puntual, eterno. El tiempo circular está presentido en la persona de la hija de la narradora, una niña de la edad de los recuerdos de la protagonista. Todo el afán de la narradora adulta es evitar que se repita en su hija el dolor, la tristeza, el desencanto. ¿Puede evitarse que los hijos sufran? Están el espejo, que trae y lleva los recuerdos, el tiempo en un círculo pesimista, asfixiante, y la narradora, que contempla el proceso de crecimiento de su hija, ¿podrá evitarle el dolor de crecer? Súbitamente, la narradora ha vuelto al presente de su discurso al contemplar, en medio de esos recuerdos, a su hija, y traspasa otra vez el espejo. Es preciso salvarla del dolor de vivir:

Y sin embargo, tengo grabada en la memoria la mano de mi hija que trae y lleva algo de madera. Le pregunto qué está haciendo, y me contesta: “Hago que es el mar y hago que yo voy en este barco”. La miro una y otra vez. Quiero arrancársela al tiempo y a la desgracia. La miro tanto que me duele (SÁNCHEZ, 1993: 88).

Esa angustia que se veía en otro momento de la novela reaparece al final de nuevo. Su presencia interpela a la autora sobre la necesidad de romper el círculo de soledad y tristeza, en un final abierto que remite a las primeras líneas de la novela. La

acción vuelve al presente en un grado de precisión total. El viaje de su memoria se ha producido en un segundo casi eterno; no ha transcurrido apenas tiempo cronológico aunque el viaje ha sido largo y profundo al pasado; la voz narradora vuelve al presente de la narración, de nuevo, al ver a su hija, porque ella más que nadie simboliza el hoy y el ahora:

Veo a mi hija, apoyada en la ventana. Ni ha elegido la ventana ni me ha elegido a m. Está aprendiendo, está viendo los que serán sus propias piedras y sus propios árboles. Y yo la miro y pienso: “Estoy en una habitación ante un espejo muy alto y alargado, que se apoya en el suelo. La habitación es grande y el espejo está situado en un rincón (SÁNCHEZ, 1993: 177).

El palacio varado es una metáfora sobre las vidas varadas: una casa encallada simboliza la vida; los individuos viven diseñando planes que les lleven a la felicidad, lo que nunca ocurre. La novela habla de la formación de la persona, de cómo se construye decisivamente en la infancia, a partir de los otros, los familiares y el mundo que se le presenta al niño. La evocación de esos fragmentos, que vienen al texto sin orden, y por tanto de forma tensionada, en elipsis y prolepsis, presenta un mundo complejo donde los personajes deben sortear mil dificultades para vivir, para siempre acabar atrapados en su laberinto. Las visiones infantiles se dan la mano con la mujer adulta que adivinamos siempre detrás, en una narración de tono melancólico. Se nos habla más de pérdidas que de triunfos, por eso en esta novela no se encuentra el humor tan propio de otras novelas de esta autora.

Como en un cuadro impresionista, el lector no necesita poseer toda la información para penetrar en la verdad de la historia. Los hechos no suceden cronológicamente porque, en realidad, la memoria se mueve por emociones, por tensiones y contradicciones, no por fechas. Lo importante es que el cuadro del pasado es rico en sugerencias y el lector queda impregnado de esa melancolía que aparece constantemente en las escenas que se ponen al descubierto. Las visiones infantiles tienen, en su inocencia, el sabor de algo muy verdadero. La mirada es limpia y sincera, incluso para admitir que la memoria es solo una parte de la historia y que la verdad objetiva puede transitar fuera del texto. Lo soñado y lo vivido se funden: la niña-mujer capta lo misterioso, exótico, cruel y amenazante que hay en la existencia.

El palacio varado es una novela fuertemente intimista. Novela en la que se presienten muchos elementos autobiográficos con un tratamiento literario que permite el

disfraz de la escritora. En la narración sentimos el enorme peso de la vivencia de la autora que, en su escritura del “Yo”, crea ficciones de hechos que probablemente fueron vividos y que sirven, transformados, para expresar una visión de la vida. La perspectiva narrativa es de participación; la narradora no posee un conocimiento omnipresente de la acción, sino que se maneja con su conocimiento parcial, subjetivo, oblicuo, de lo sucedido. Su perspectiva es interna en relación a la acción y focaliza lo que la narradora ha sentido o visto, no lo que puedan haber sentido o visto los personajes que la rodean. Por eso el tono es intimista, épico, nostálgico y lírico a un tiempo.

La introspección y la indagación revelan las claves de la personalidad que distinguen a un personaje en relación a los otros. Conocer la infancia de la narradora permite penetrar en su mundo, en su conciencia con precisión y al mismo tiempo con la confusión de una emoción plena de contradicciones lo permiten. Al final, la memoria es un recuento de hechos y sensaciones con lapsus entrecortados. Además, la indagación permite conocer la relación del personaje con el mundo y los conflictos que ese enfrentamiento se derivan. La niña mira la infelicidad de los mayores como un mapa que describe itinerarios de desdicha. Ese mapa la guiará en su crecimiento y marcará la insatisfacción y las frustraciones de su presente. Como dice las profesoras De Castro en el apartado “La indagación de lo personal” del estudio titulado *Tendencias y procedimientos de la novela española*:

Otro aspecto significativo dentro de la orientación de la ficción actual hacia la indagación en lo personal, y del que derivan no pocas variaciones temáticas, es la exploración en el complejo mundo de las relaciones interpersonales. Cabría destacar tres temas recurrentes: la imposibilidad de la comunicación, la complejidad de las relaciones amorosas y sexuales y, generalmente, la insatisfacción que de ellas se deriva, y en el sentido oculto de los comportamientos que subyacen en todo tipo de relación (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 41).

1.4. *Desde el mirador* (1996)

Desde el mirador (Alfaguara, 1996) tiene una relación con la realidad que no posee el resto de sus novelas. Clara Sánchez escribe a partir de la experiencia personal que supuso el infarto cerebral sufrido por su madre. La novela recorre el dolor y el redescubrimiento de los valores de la vida. La autora publica en *EL PAÍS* “Desde el mirador de mi madre”, en la sección *Fragmento literario: historias de familia*, el 25 de agosto de 2006, un artículo revelador sobre las claves de esta novela:

No era fácil durante y tras lo que se podría llamar el largo verano del 93 centrarme en otra cosa. Trataba de distraerme para no hablar ni pensar en ello. Hasta que decidí que no debía olvidar, sino todo lo contrario, aprovecharlo en mi propia experiencia, no desecharlo puesto que tanto esfuerzo nos suponía a todos. Así que tiempo más tarde, cuando ya tenía la cabeza algo más fría, empecé a escribir y salió una novela, *Desde el mirador* (SÁNCHEZ, 2006a).

En la entrevista de Romera Castillo a Clara Sánchez titulada *Clara Sánchez. Premio Planeta 2013*, del canal audiovisual de la UNED, transcribo un diálogo ilustrativo de lo que significa *Desde el mirador*:

Clara Sánchez: - *De pronto, las necesidades vitales y de mercado y todo esto, me llevaron a publicar en Alfaguara, con mi cuarta novela, “Desde el mirador”, una novela que tiene una gran importancia en mi madurez, tanto personal como literaria.*

Romera Castillo: - *“Desde el mirador”, perdona, es una novela preciosa.*

C.S.: - *Muchas gracias, Pepe.*

R.C.: - *Bueno, todas, pero esa mujer instalada en ese mirador cuando su madre estaba enferma y ella contempla la realidad de lo que pasa fuera y de lo que le pasa dentro de sí misma, es una novela estupenda, y que yo recomiendo, muy vivamente, a todos aquellos que quieran hacer una introspección de su vida* (ROMERA CASTILLO, 2013).

En “Desde el mirador de mi madre”, en la sección *Fragmento literario: historias de familia*, en *EL PAÍS*, la autora continúa explicando el porqué de esta obra, y entre otras cosas destaca la necesidad de reivindicar la enfermedad sin tabúes, sin miedo, aunque esta traiga tristeza:

En el verano de 1993, con un calor insoportable, mi madre sufrió un infarto cerebral que nos cambió la vida, o por lo menos nos hizo dar un paso más en ella. Nos obligó a tratar de ver las cosas de otra manera. Yo, por ejemplo, empecé a valorar comportamientos que hasta entonces había medio despreciado, como la frivolidad. Caí en la cuenta de lo necesario que es un poco de frivolidad para sobrevivir y no dejarse arrastrar por los acontecimientos hasta lo más profundo. Pero también comenzó a fastidiarme la gente que no puede escuchar ni

una frase que no se refiera al lado bueno de la existencia, que arrugan el entrecejo en cuanto oyen la palabra enfermedad, hospital, vejez, como si las contrariedades y el sufrimiento o la pena hubiese que tenerlos guardados bajo llave. La enfermedad, más que el sexo, ha sido durante mucho tiempo tabú, de conversación en voz baja, asunto de mujeres achacosas o de médicos, hasta que las series de televisión la han puesto de moda para en el fondo hablar de amoríos (SÁNCHEZ, 2006a).

La obra de Clara Sánchez, tanto en artículos, cuentos y novelas, está plagada de vínculos familiares complejos, y especialmente centrados en la relación madre – hija; relación no exenta de amor, dolor y desencuentros. Esta novela, *Desde el mirador*, es una reflexión directa sobre el papel de la madre y a través de sus páginas se plantea una búsqueda para comprender su dimensión, aceptar sus carencias y reivindicar la fuerza de los lazos. Otra vez en esta novelística aparece la madre como figura problemática y clave.

El padre es una figura más o menos intermitente (como es frecuente en la obra de esta escritora) “detrás de mi madre, siempre estaba, unos pasos más allá, mi padre. Tras el constante rostro de mi madre, el más inconstante de mi padre” (SÁNCHEZ, 1996:17); el padre ha ocupado su vida preocupándose más del trabajo que de la familia, “sus problemas no estaban entre nosotros” (SÁNCHEZ, 1996: 17). Más tarde, la protagonista entiende mejor la soledad de su madre, acentuada por la mudanza, primero al campo y, de retorno a la ciudad, por los frecuentes viajes de su marido “mi padre empezó a viajar. Casi toda la semana la pasaba fuera” (SÁNCHEZ, 1996: 57). Lo mismo ocurre en el matrimonio de la protagonista “no tengo ningún apoyo porque Mario siempre está fuera” (SÁNCHEZ, 1996: 52).

La madre es una mujer frustrada “siempre que ha relatado las muchas cosas que ha hecho, en realidad se estaba quejando de las que no había hecho [...] y sufría, sin ser necesario” (SÁNCHEZ, 1996. 13). Lo cierto es que descubrir el drama de la madre, descubrir su infelicidad, provoca que la protagonista se pregunte cuestiones nuevas, relacionadas con el amor, su identidad como mujer, esposa, hija y madre, y el desamor.

La protagonista se analiza para calibrar en su vida los acontecimientos y las decisiones tomadas, con sus fracasos y miedos. El análisis del matrimonio de sus padres le permite a la protagonista conocerse mejor, si es que es posible poder tener certeza de algo en una realidad de fronteras difusas “en apariencia, tengo el mismo problema con Mario que tuvo mi madre con mi padre, pero en realidad nada es comparable, y mucho menos entre dos personas. Por eso, nunca nos entenderíamos” (SÁNCHEZ, 1996:18). Sin embargo, la vida regala breves instantes, fugaces, de amor, aunque al final la persona

que se ama salga a otro mundo desconocido, donde suceden cosas que no pueden aprehenderse porque “nada más que en los encuentros, uno se hace la ilusión de no ser uno solo. Si me pongo a pensar qué hay entre dos personas que se aman, me parece que hay esto: momentos de encuentro verdadero” (SÁNCHEZ, 1996: 38).

El título anuncia esa intención, la de entrever, de manera dolorosa y serena al mismo tiempo, la vida a partir de la catástrofe de la enfermedad de la madre. La madre es vista o entrevistada ya con la mirada adulta de una hija que va a aprender a contemplar, desde el tren o un mirador de un hospital –desde la propia conciencia de una mujer adulta–, la vida de otra forma. Eso cambiará su forma de juzgar a las personas de su entorno. La idea de tener a un personaje mirando a través de una ventana mientras se mira a sí misma evoca la novela intimista de *Entre visillos*, en ese punto de vista femenino que observa desde el parapeto. En la novela magistral de Carmen Martín Gaité la acción es externa, las charlas son de otros, pero afecta también al interior, a la visión que sobre la realidad tendrá la protagonista. Esa mirada de la mujer sobre la realidad también recuerda la introspección, el trasunto autobiográfico y la revisión del pasado de otra gran novela de esta autora, *El cuarto de atrás*, en ese anclaje con el espacio desde donde mirar el pasado y las relaciones con otras mujeres de la familia, en este caso como un cuento fantástico, y en los monólogos de la propia narradora, aunque en la forma sea un diálogo aparente, que hablan del amor y la memoria.

En *Desde el mirador*, la protagonista tiene alrededor a sus padres, a su marido Mario, a su hija, al mundo del trabajo donde circulan Cati, la extraña amiga y al empleado gris Gamboa, y siempre, al fondo, la ciudad.

En el título de la novela no hay intención polisémica sino simbólica. Entramos en la mente, en la vida, de la protagonista que observa los acontecimientos de su vida pasada para hallar la luz necesaria para entender su presente. Dos espacios y tiempos corren en paralelo, el entorno de lo que ve con los ojos (paisajes, calles) y lo que ve desde su interior (escenarios retenidos, fragmentos de su memoria). El tiempo también es doble, como el de Cortázar, se muestra el tiempo cronológico (los días que pasan mientras ayuda al restablecimiento de su madre) y el tiempo personal (el de su conciencia, que la lleva a viajar a diferentes momentos de su existencia). De nuevo estamos ante un personaje al encuentro de su identidad, un personaje *esquizofrénico* que a través de una travesía de naturaleza cartográfica se traslada por un laberinto de recuerdos, en los que abundan renunciadas y mentiras. Su viaje se realiza a través de preguntas, que pueden ser sobre la relación familiar “cómo poder saber cuáles eran las

inquietudes de mi padre o qué sentía” (SÁNCHEZ, 1996: 17), sobre sí misma “¿quién soy yo? Es una pregunta que debería haberme hecho hace tiempo” (SÁNCHEZ, 1996: 19), sobre la personalidad de su marido y la imposibilidad de conocer al otro, “y ¿quién era Mario? Nunca podré describirlo con claridad. Todo lo que conozco de él está en relación conmigo” (SÁNCHEZ, 1996: 20), o sobre las decisiones que se han tomado en la vida, “¿hace bien uno enamorándose? Si se lo preguntara a mi madre, me diría que no” (SÁNCHEZ, 1996: 46). La madre está muy presente como figura que emana infelicidad sentimental “mi madre rondaba los cincuenta, (...). En mi ceremonia no estuvo alegre ni un momento. (...). Y no porque detestase mi matrimonio en particular, sino porque detestaba el matrimonio en general” (SÁNCHEZ, 1996: 45).

El personaje protagonista no tiene nombre; eso le otorga una capacidad de ser cualquier mujer, posiblemente era imposible nombrarla pues estamos dentro de ella. La ficción literaria se desplaza aquí, pues, a un mundo de intimidad en la voz narrativa en primera persona de una mujer que nos convida por sus laberintos interiores; durante la lectura descubriremos su propia personalidad paradójica. La recreación textual toma el perfil biográfico para que el lector observe las consecuencias de la confrontación de ese “Yo” ficcionalmente autobiográfico y el mundo. Las relaciones sentimentales, confusas y llenas de carencias, giran en torno a tres ejes importantes: la protagonista encara en su reflexión su matrimonio fallido con Mario; la figura en clave de sacrificio y dolor de su madre; e incorpora, para rastrear las explicaciones a su propio universo emocional, los recuerdos de la relación sentimental de sus padres.

En torno a estos ejes, aparece la ciudad, los barrios y las calles, llenas de coches, junto al plomizo color de los edificios grises. A través de la lluvia, el frío, la luz de la primavera o el asfixiante calor del verano se cuele la naturaleza, también “urbanizada” porque la protagonista vive en un barrio de las afueras de Madrid. Desde allí contempla el progresivo abandono de Mario “comprendí que supondría un esfuerzo titánico traerlo de nuevo a esta casa de las afueras de Madrid con un pequeño jardín del que sobresalía la copa desnuda de un árbol, un lugar inconcreto, casi de paso, desde el que se oía el tráfico de la autopista” (SÁNCHEZ, 1996: 26). Otra vez aparece un no-espacio, que, paradójicamente, irrumpe simbólicamente en su hogar. Ese es el conflicto, que no hay hogar propiamente dicho.

Se presenta, como es habitual en Clara Sánchez, el mundo del trabajo, con su marasmo, su rutina, el trato con los compañeros, las conversaciones que se producen y las amistades que se encuentran. A través de Gamboa, su compañero, reaparece en la

vida de la protagonista, Cati, antigua amiga que nunca ha dicho toda la verdad. El tiempo, con sus simetrías como en un cuento de Borges, acaba reuniendo fragmentos de la realidad; las extrañas casualidades dan forma al destino de los personajes, que son juguetes de él así, sabemos que “le conté que una tarde de su ya lejano último invierno con nosotros, traje a Cati a este café y nos sentamos en esta misma mesa” (SÁNCHEZ, 1996: 30) Eso le dice la narradora le dice a Gamboa. Un día ella misma encontrará casualmente a su amiga, en una gran superficie comercial. Cati, como cualquier otro personaje, es un ser desconocido, incluso por quienes la amaron alguna vez. Gamboa le dice a la protagonista “era enigmática y desconcertante, no sé” (SÁNCHEZ, 1996: 31). El deseo, el amor, surge sin explicaciones “creo que no existe ningún porqué” (SÁNCHEZ, 1996: 32) por lo que conocer las motivaciones de Cati, por qué sale de la vida de todos, resulta una tarea imposible. Cati es el *alter ego* del marido, por su extraña vitalidad, por su forma venal y no permanente de asumir los compromisos. Como Mario, es alguien con capacidades que le dejan escapar de lo cotidiano y no anclarse en nadie ni en nada, “*piensa en todo lo que se puede hacer*, había sido una de aquellas frases que Cati dejaba caer como si nada” (SÁNCHEZ, 1996: 43). Cati, como personaje que está emocionalmente ausente y que pasa sus días dentro de la empresa recuerda al personaje de Vicky, de *Un millón de luces*. Cati luego desaparece para después entrar de nuevo en la vida de la narradora. La amistad entre mujeres aparece frecuentemente en las novelas de Clara Sánchez. Sin embargo, Cati, como Vicky, es débil, drogadicta, es una perdedora. Cuando la protagonista le pregunta a Cati cómo hace para tirar siempre hacia delante, le contesta que “la curiosidad. Soy tremendamente curiosa. Quiero saber qué está ocurriendo y que ocurrirá después” (SÁNCHEZ, 1996. 180). Esa curiosidad no está dirigida a nada, tal vez al final a una ambulancia y quizá a la muerte y la protagonista se dice a sí misma que “para qué esforzarme por ver lo que aún no veo, comprender lo que aún no comprendo, ni querer lo que aún no quiero. Tal vez los ojos de Cati eran demasiado grandes y siempre estaban demasiado abiertos” (SÁNCHEZ, 1996: 221).

Los temas que se tratan aquí giran en definitiva en torno a las relaciones amorosas, a la incomunicación y la soledad; sobre el tiempo, que huye tan rápido que no nos deja observar lo que realmente importa, que son los lazos de afecto que establecemos los unos con los otros.

El desgarró de un matrimonio infeliz se mezcla con las calles y la lluvia, porque los personajes se confunden con el paisaje urbano, un poco al modo en que se veía en *No es distinta la noche*:

Entre el agua que corría por el cristal de la ventana, vi su coche alejarse y alejarse. Fue entonces cuando pensé que tal vez lo que había entre nosotros solo lo ponía yo y también que otro día se marcharía para siempre y que yo no movería un dedo, ni diría una palabra, ni me quedaría contemplando cómo se iba (SÁNCHEZ, 1996: 20-21).

Después, la protagonista también coge su coche, su gabardina, para huir de sí misma “era una temeridad circular sin necesidad en semejante aguacero, pero también tenía la agradable sensación de escapar y de tener mucho espacio para poder hacerlo” (SÁNCHEZ, 1996. 21). Los coches, en la obra de Clara Sánchez, recuerdan a la metáfora del metro de Cortázar, en *El perseguidor*. Al final, la protagonista prefiere el taxi al coche de Gamboa “él me ha insistido en llevarme en coche, pero yo he preferido coger un taxi” (SÁNCHEZ, 1996: 217), opta por su independencia. Recuerda, este ir y venir simbólico del taxi, a Julia montándose en un taxi salvador en *Presentimientos* cuando sale de la casa que resultó no ser de Marcus sino del matrimonio Cortés, y a Patricia, en *El cielo se ha abierto*, en sus traslados de Madrid-Barcelona-Madrid, traslados en taxi desde la estación hasta la casa de Viviana.

Dentro de su propio coche, los personajes de Clara Sánchez escapan de un mundo hacia otro, pasan a otras dimensiones:

Me sentí extrañamente aliviada al verme en el coche. Había dejado de llover y el firmamento estaba estrellado. La carretera se hundía en la profunda humedad de la noche y, por un instante, la libertad, no la mía, ni siquiera la humana, sino la del universo, me acogía en su seno pacífico, oscuro y azulado (SÁNCHEZ, 1996. 24).

Mientras, el entorno se retrata con un tono épico; se contempla el gran espectáculo de la naturaleza plantando cara sobre la ciudad. Como en todas las novelas de Clara Sánchez, el entorno es la ciudad y su relación con la naturaleza, ambas fondo y reflejo de las necesidades de sus personajes.

La historia comienza en un tren; no podía ser de otra forma. La protagonista va a hacer, en esta novela, un ejercicio de contemplación de su vida a través de un cristal (una ventanilla del tren, las ventanas del hospital), y mientras intenta ordenar su vida, transformada abruptamente por la enfermedad de su madre, ve su vida pasar. En el primer párrafo de la novela aparecen ya los elementos fijos de la narrativa de Clara Sánchez: ciudad y campo, este visto como esas afueras de la ciudad, naturaleza y

asfalto, las fábricas que hablan del mundo del trabajo, y una mirada que vuelve atrás con melancolía procurando el sentido de una vida:

La tarde quedó atrás. Un cable negro cruza el cielo azul. La ventanilla de un vagón de tren limita y recorta el campo. Sobre el cable, y por un instante, unos grandes pájaros en fila también quedan atrás. La sierra, a lo lejos, y más cerca los árboles y las fábricas se perfilan en el aire como montañas, árboles y fábricas presentes y reales (SÁNCHEZ, 1996: 9).

El viaje en tren mezcla la visión del mundo a través de la ventanilla con su visión interna de sus recuerdos “mientras miro por la ventanilla del tren, me esfuerzo en repasar todo lo que puedo para ordenarlo, hacerlo visible y aceptarlo. Y para no retener sensaciones y sentimientos vagos e informes sino lo que fueron” (SÁNCHEZ, 1996: 14). El viaje de autodescubrimiento, tan importante en todas las novelas de Clara Sánchez (sobre todo las que escribe a partir de *Últimas noticias del paraíso*) ya está aquí: vivimos para el viaje de aprender a vivir, parece decir la autora a través de sus personajes femeninos, para encontrar la verdad.

El viaje en tren está para exorcizar los fantasmas del pasado, y hay en la protagonista una progresiva toma de conciencia del dolor y también de la identidad, que pasa por la contemplación de la vida, y por la luz solar, tan importante como símbolo que representa claridad, abrir los ojos a una dimensión más profunda de las cosas, y que se encuentra en todas las novelas:

No volví a ir en coche al hospital. El resto de mis viajes los hice en tren. En el fondo, cogí cierto gusto al trayecto largo, al paisaje que corre en dirección contraria, a la luminosidad de estas mañanas o tardes de verano por las que se expandía mi gran preocupación, el pesar de la certidumbre.

Y sin embargo, todo fue haciéndose más llevadero. Nos turnábamos varias personas para estar junto a mi madre, y ella mejoraba día a día (SÁNCHEZ, 1996: 109).

En *Desde el mirador* hay una reflexión sobre el lenguaje, sobre la manera de descubrir a través de él la verdad, y cómo el lenguaje necesita expresarse; el acto de autodescubrimiento a través de la palabra se relaciona con la identidad femenina, tradicionalmente vetada a la libertad. La protagonista hace su propio viaje en tren, un viaje interior libertador. La mentira, nos dice la autora, mata la vida, y el miedo, la libertad.

Igual que ocurre en *Últimas noticias del paraíso*, en esta novela hay dos partes que reparten las diferentes secuencias de la historia. Tenemos un diario en el que una mujer cuenta su pensamiento sobre la realidad, los problemas de comunicación con el mundo, la complejidad que supone colocar la palabra que exprese su mundo interior. Esta es una novela testimonial en que la que escribir es una herramienta para acceder al autoconocimiento, pues da la oportunidad de repasar los actos pasados y reformular la identidad del “Yo” en el presente.

La novela es en su transcurso la victoria de la palabra que al final consigue ser expresada. Y al hacerlo, la protagonista halla claves de su identidad, y esa identidad la acerca amorosamente, por comprensión, a la figura de la madre. La represión de los sentimientos y la necesidad de desahogarse configuran la relación dialéctica con la palabra, en una especie de psicoanálisis muy personal de la protagonista:

Porque nunca me atrevería a hablar del amor y del miedo al amor con mi propia boca y al mismo tiempo oírlo con mis propios oídos [...]. Por una parte, necesito desahogarme y por otra, cuando comienzo a hacerlo siento náuseas porque lo que pienso no es exactamente lo que creo que ocurre, pero lo que hablo no es ni la sombra de lo que pienso” (SÁNCHEZ, 1996:14).

La represión emocional es no poder pensar, “tener una piedra en medio del cerebro que no deja fluir el agua con naturalidad. Una piedra que obstruye solo significa que impide” (SÁNCHEZ, 1996: 24). Las piedras también aparecen aquí con ese valor mágico, que recorre esta novelística, “me dejé deslizar hacia el gran diamante, cuya transparencia todo lo recubría” (SÁNCHEZ, 1996: 47).

Después de emprendido ese viaje de autoconocimiento no hay vuelta atrás; la enfermedad, las idas y venidas al hospital, la conciencia de la incertidumbre y también lo aprendido van a formar parte ya de ella, “ahora me queda cierta flaqueza por aquella duda, cierta zozobra constante y la certeza de que cuando se conoce algo ya no se puede desconocer, no tan solo olvidar, sino que es imposible volver al origen en que no se sabía aquello” (SÁNCHEZ, 1996: 9).

La novela comienza en el punto en que la protagonista recuerda el momento en que supo lo que había sucedido “cuando sonó el teléfono en mi casa, en las afueras de Madrid. Una voz a sesenta kilómetros me comunicó que mi madre había sufrido un derrame cerebral” (SÁNCHEZ, 1996: 10) y a partir de entonces, la voz intimista en un *Yo*

desnudo permite al lector aproximarse al pasado remoto, a la infancia de la protagonista, a los cinco meses antes de la enfermedad de la madre, cuando lo suyo con Mario se ha roto, y a tantos secretos guardados.

La visión de la madre es la de un ser abnegado, sacrificado, ajeno a sus propias necesidades. La madre “ha sido la presencia más constante. Una sombra alrededor de nuestras vidas, si llamo sombra a la vaga sensación de estar acompañada. No sabíamos juzgarla como a otras personas porque estábamos habituados a tenerla” (SÁNCHEZ, 1996: 11). Se distingue la madre joven, hermosa, alegre, “con una total ausencia de sufrimiento” (SÁNCHEZ, 1996:13) de la madre ya adulta, cargada de remordimientos por una vida no vivida plenamente, “mi madre estaba familiarizada con el sufrimiento, y sufría, sin ser necesario y resultando algo exagerado, pero le brotaba solo, de la misma forma que la alegría a los que están acostumbrados a estar contentos” (SÁNCHEZ, 1996: 13). Esta madre tiene en común con el dolor de la madre de *El Palacio Varado* la desesperación enajenada de Betty, la madre perdida en un dolor que la valerosa Verónica se atreve a enfrentar en *Entra en mi vida*. De igual forma, la protagonista aquí es un poco como Verónica (sin su valor, sin su fuerza) que observa el descalabro de la madre “yo poseía, en tiempos lejanos, el sufrimiento aprendido de mi madre” (SÁNCHEZ, 1996: 13) y ese dolor materno ha tomado la forma de sí misma; en una comprensión íntima de que ella es en cierto modo la prolongación de su propia madre. La profunda comprensión de la madre, el acceso que propicia la enfermedad, le descubre que “al acceder a su cuerpo, también accedía a su alma y que en su alma se encontraba parte mía” (SÁNCHEZ, 1996: 110). La enfermedad exhibe la vulnerabilidad, en el que ambas sienten lo mismo pues la protagonista se identifica con la madre, con sus medicamentos, con su dolor interno, con su íntima insatisfacción vital en esa impresión del tiempo desperdiciado, de la inutilidad de la existencia.

La protagonista arrastra un matrimonio infeliz que no confiesa, ni siquiera a sí misma, “preferí creer lo que había dicho en lugar de lo que en verdad pensaba” (SÁNCHEZ, 1996: 15). La protagonista arrastra las mismas carencias de la madre y decide “callar. Dejarles pensar que solo ellos tenían dificultades, entre otras, la de tener que estar siempre juntos después de estar toda una vida intermitentemente separados por las ocupaciones del padre” (SÁNCHEZ, 1996: 16).

El tema de la *vampirización* por amor, central en *El cielo ha vuelto*, ya aparece en esta novela, y como en aquella, descubrir lo que aniquila al que ama es un primer remedio, una puerta a la curación. Pero es necesario identificar ese mecanismo:

Ya era una broma común que me dijeran (me refiero a mis padres y hermanos): “Te chupa la sangre”, “tú te consumes y él rejuvenece, como en las historias de vampiros”. Yo me reía, pero a veces he notado que alguien me chupaba la sangre y me dejaba sin nada, y en su lugar me ponía otra cosa que rechazaban el corazón y el cerebro, y ese rechazo me hacía sufrir. Pero no era únicamente Mario, eran también mis padres, los amigos, los estudios, el trabajo, el cielo con sus pájaros y sus nubes y lo que hay más allá del cielo con sus astros y su oscuridad y sus puntos brillantes. Esta misma inconcreción que pienso es la que sentía. Nunca la he entendido (SÁNCHEZ, 1996: 43-44).

El amor se entiende como una fuerza sobrenatural, que da forma a la vida, pero también la transforma y es una droga peligrosa, porque es indómito y abocado casi siempre al fracaso. El amor aparece en todas las novelas de esta autora mezclándose con el entorno hostil también se encuentra en *Desde el mirador*, “la ferocidad de la vida común se extendía por las calles y los edificios y los que entraban y salían de ellos” (SÁNCHEZ, 1996:48).

En la presentación del mundo de la protagonista el lector conoce de primera mano la filosofía de vida de la madre, que se ha basado en la soledad afectiva y el sacrificio por el orden familiar. Se presiente la incomunicación familiar entre marido y mujer (los padres), entre la madre y la hija y también su prolongación en el matrimonio de la protagonista.

El tiempo de la novela es el tiempo de la conciencia, el tiempo del corazón, que es el que sirve para reflexionar sobre el tiempo cronológico. Por ello, cuando la dimensión histórica de la memoria se vuelve ordenada lo narrado se organiza, también, en el tiempo de referencia de la novela, que empieza a ir hacia adelante. En otras palabras; esta relación entre el tiempo narrado en la historia y el discurso se entrelazan al final de la novela cuando, en el último tren de vuelta a su realidad, la protagonista ya es capaz de organizar sus recuerdos. Así deja de ser un ser fracturado por su silencio interior, un ser *esquizofrénico* tal y como lo entiende el postmodernismo.

Esta es una de las novelas más hermosas de Clara Sánchez. El personaje protagonista focaliza la acción pues todo gira a partir de sus recuerdos. La autora consigue crear una distancia casi imposible entre la omnisciencia y la participación; identificándose con el *Yo* ficcional pero sin arrastrar el compromiso de defender siempre al personaje protagonista. No hay estereotipos, los personajes son profundos en su percepción de las cosas y son complejos. Su tono intimista, nostálgico a veces, es un vehículo conciso en pos de la profunda verdad que se encuentra en el análisis del alma

femenina en un mundo que esconde sus claves “el mundo de ahí fuera es demasiado real y demasiado falso” (SÁNCHEZ, 1996: 37). La idea del simulacro, ocultar la realidad por miedo, con todo el significado postmoderno, se encuentra claramente retratado:

Lo más aproximado a la realidad era que en la superficie estaban los problemas, las insatisfacciones, los logros, el recorrido hasta aquí a partir de un lejano día que aparece confusamente en la infancia, y debajo un solo sentimiento: el temor a cualquier clase de pérdida, y para vencerlo siempre había necesitado poner en lugar de la realidad el posible significado de la realidad (SÁNCHEZ, 1996: 79).

En esta novela la autora ha cuidado la tensión dramática con un estilo carente de los subterfugios de la adjetivación; hay una labor de zapa para hallar la naturalidad expresiva; el tono aquí es una voz que se expresa lejos del lirismo literario pero con una infinita ternura, “su extrañeza me atrajo hacia él, y yo me dejé atraer, como las olas que llevan y traen hacia dentro una cáscara de nuez. Una cáscara no sabe resistirse porque no piensa” (SÁNCHEZ, 1996: 47).

El peso de cada palabra para que comunique la complejidad del sentimiento amoroso a partir del habla común, sin renunciar a la sensibilidad, se encuentra a cada paso en esta novela. Respecto a otras novelas anteriores, sin duda aquí ha habido un intento de depuración expresiva:

El amor, en cambio, te traslada a otro mundo que existe al límite dentro de este mismo mundo, y si la fortuna te sitúa en la frontera, puedes empezar a vagar como un barco perdido o un niño perdido.

Solo recuerdo el amor que aún siento, el que ha pasado ya no existe, ya no entristece ni alegra. Aun puedo recordar el mío por Mario. (...) No pensaba. Había entrado en el mundo al límite. En el mundo radiante (SÁNCHEZ, 1996: 47).

La novela es una novela de crecimiento, de aprendizaje; la protagonista sale reforzada de esa pesadilla existencial, aprende que no es posible deshacerse del pasado, sino entenderlo, asumir la tristeza para superarla, “tendría que haberle dicho que no quiero olvidar nada, ni bueno ni malo” (SÁNCHEZ, 1996: 210). Sin duda, lo femenino adquiere en esta novela un peso fundamental; la indagación sobre la identidad, en clave de mujer, es importantísima. Hay algunos personajes clave en su reflexión. La protagonista, la madre, la hija y Cati representan visiones diferentes de lo femenino: presente, pasado, futuro, el callejón sin salida; son formas diferentes de afrontar la realidad.

El final nos devuelve al escenario del primer capítulo. La protagonista, en el tren, mira a través de la ventanilla, pasan los campos, los árboles, va vestida “por coincidencia” con el mismo vestido que llevó en su primer viaje al hospital, pero ahora es capaz de reorganizar, por fin, su memoria, los fragmentos de su vida pasada y los días de los dos últimos meses, los de la enfermedad de su madre. El final es radiante y paradójico. Por un lado, la importancia simbólica de aquel tren, ese no-lugar, (sin olvidar que su infancia, por el trabajo del padre de Clara Sánchez transcurrió muy próximo a las estaciones y los trenes), simboliza el desplazamiento existencial que la protagonista ha realizado, analizando sus experiencias, asumiendo lo ocurrido y colocándolo ordenadamente en su dimensión histórica, en un punto en aquel verano en que su madre sufrió un derrame cerebral:

Sin darme cuenta, a través del paisaje conocido, también empiezan a pasar otras imágenes, otro tiempo, los dos últimos meses, fragmentos de mi vida. Trato de que lo hagan en orden y de la forma más clara posible, e invierto en ello el viaje (SÁNCHEZ, 1996: 213).

También hay un final paradójico; está la soledad de Cati, la llamada no contestada, la ambulancia, Cati blanca postrada en una camilla, el asiento dentro de la ambulancia que Cati le ofrece y que simbólicamente ella no acepta. Ella se queda en la región de los que quieren estar vivos, aquellos que asumen el dolor como parte de la vida. Hay una voz que le alegra, la de su hija en el contestador automático; es el futuro.

La novela es también un canto a la superación; tanto de la madre como de ella, la protagonista; y parece en cierto modo un mapa del laberinto vital ofrecido a su hija, como mujer que representa lo que vendrá. La narradora quiere entender a la madre; para eso le sirve su viaje interior. Conocer los rincones oscuros del alma de la madre le permiten a la narradora aproximarse a esa figura y en cierto modo comprenderla e identificarse con ella. Aproximarse emocionalmente a la madre permitirá a la narradora aproximarse, a su vez, a su hija, pues romperá un círculo, un bucle de desdicha transgeneracional. La hija es el futuro, y el ser amado que hay que proteger. Evitar la transmisión de un mensaje pernicioso, que la vida es solo sufrimiento hará que la hija crezca más segura y fuerte. Para terminar este análisis, retomo el artículo de la autora “Desde el mirador de mi madre” publicado en *EL PAÍS*.

Mi madre aceptó las reglas del juego y mostró una fortaleza y una capacidad de lucha, que no nos dejaban desfallecer. Se sometía a sesiones

durísimas de rehabilitación y comenzó humildemente a intentar aprender a escribir de nuevo. Estaba agradecida a todo el mundo. Fue como si en su mente se hubiese borrado cualquier recelo hacia el prójimo, cualquier tipo de prevención. Nunca la he visto llorar por lo que le pasó, pero se le saltaban las lágrimas cuando se mencionaba a los neurólogos que la trataban o a los fisioterapeutas, sobre todo una, que un día le dijo muy seriamente: "No voy a consentir que no salgas andando de aquí", y así lo hizo, lo consiguió. Hay gente pululando anónimamente por ahí que hace cosas muy importantes por los demás (SÁNCHEZ, 2006a).

1.5. *El misterio de todos los días* (1999)

El misterio de todos los días (Alfaguara, 1999) es otra de las novelas de Clara Sánchez que, en un tomo intimista, remite a los temas que ha tratado en novelas anteriores: la soledad del ser que se mira por dentro y que descubre los lazos afectivos creados desde la conveniencia o el miedo; la tristeza de la vida vivida sin realizaciones; el rescate de la memoria que deja un poso de melancolía. En esta novela se trata del amor y de su imposibilidad de realizarse, del amor erótico que no se desarrolla porque la pareja es un universo de silencios.

También aquí se describe un proceso de crecimiento, aunque en esta historia hay una voz narrativa que observa al personaje adolescente que se hace adulto. Es a través de otra persona, Elena, a través de sus ojos y de su pasión, que Néstor pasa de adolescente indolente a joven que intenta llevar una vida adulta. En el recorrido de ese crecimiento les suceden muchas cosas a los personajes, y el lector percibe que el amor es irremediamente imposible para todos.

El título de la novela ya sugiere todas estas interpretaciones posibles. El misterio es la ocultación, el enmascaramiento de la realidad y es "de todos los días", por eso lo que hace Elena es analizar cada signo, cada señal inconsciente en los demás para adivinar las intenciones y los deseos ajenos, ya que todos mienten, todos, incluso ella misma, por eso sabe que no debe confiar simplemente en lo que se ve a simple vista "era pura materia, y la materia no revela sus secretos así como así. Hay que investigarla, descubrirla, dirigir toda nuestra imaginación hacia ella para aprender a comprenderla. No hay que olvidar que nada existe fuera del misterio" (SÁNCHEZ, 1999: 46). Y el mayor misterio de todos los días es, no cabe duda, el amor, la pasión que arrastra.

Novela híbrida, en *El misterio de todos los días* hay elementos de la novela sentimental pues los personajes sufren por amores imposibles y expresan las emociones que el amor les provoca. Así, Cristina exclama "siempre estamos con un pie en el cielo

o en el infierno” (SÁNCHEZ, 1999: 246); en las descripciones de Elena sobre sus episodios sexuales, Clara Sánchez introduce fragmentos propios de una novela erótica “ella en ese punto se me antoja completamente mojada y, por tanto, mojaría todas las zonas del otro cuerpo por donde se dejase resbalar, con las piernas algo separadas, lo suficiente” (SÁNCHEZ, 1999: 192). La voz narrativa en primera persona crea la atmósfera necesaria para la novela intimista y falsamente autobiográfica. Elena deja vagar su imaginación mientras contempla una fotografía del verano en Santa Marta. En la foto se denuncia su pasión hacia Néstor, al que contempla extasiada:

¿Qué le ocurrió a aquella chica de blanco? Había tenido que llegar hasta aquí para darse cuenta de solo había sido así una vez y que ninguna otra tarde sería como aquella. No he podido volver a mirar esa foto de que hablo sin pensar en las miles de posibilidades de una tarde así, de un vestido así, de la casa donde convivíamos, de mi ardor, y en que, de ocurrir lo que hubiese ocurrido, nada habría alterado el lento discurrir del cielo sobre el sombrero de la chica, llevándose alguna nube, algún espejismo (SÁNCHEZ, 1999: 193).

Por último, *El misterio de todos los días* se aproxima al ensayo cuando Elena reflexiona sobre la naturaleza del sentimiento amoroso, un misterio de todos los días “a algunos seres se los ama nada más verlos. Así es la práctica de la vida, ni regular ni razonable” (SÁNCHEZ, 1999: 164).

El tono de la novela es intimista y nostálgico, con una nota de melancolía por todo lo perdido. La desazón está presente incluso cuando se vive la máxima felicidad, pues su esencia es volátil y en el momento de vivirla ya se escurre entre los dedos:

Sin embargo, nada es en vano porque dejé de existir tal como había existido mi cuerpo anterior, o sea, en un cuerpo ignorante de esta boca y de estas manos concretas, insustituibles, mejores en mí que en otra persona o en otra cosa o en el aire mostrándose únicamente. También era mejor su pelo en mí y sus palabras en mí estrellándose contra el oído, contra mi pecho, algo roncas contra mi garganta. Explosiones de aliento. Su vientre en mí. ¿Qué oí mientras ya estaba perdiendo lo que él solo tenía y me entregaba? (SÁNCHEZ, 1999: 356).

La estructura de la novela se organiza en cinco capítulos. “La casa roja” presenta el escenario de la imaginación, la casa de Néstor, su universo de seres especiales, el espacio mágico de su dormitorio y el camino de pinos que sirve de frontera entre la vida vulgar y la felicidad de Elena. En “Tiempo de verano” se describe la estancia de Elena junto a la familia Bosch en su casa de la playa, Santa Marta, en Santander; en este capítulo Elena consigue entrar en el círculo íntimo de esta familia. Se

hace amante de Ignacio, el padre, se convierte en amiga de la madre, Cristina, y se consolida su papel de tutora de Néstor. Son días luminosos para ella, aunque la familia está desesperada por su ruina inminente. “Deseos humanos” describe el periodo de vuelta a las clases, las relaciones de confianza con Néstor y su proceso de crecimiento, su ida a Roma, la desesperación de Cristina. Elena prueba con varios amantes a rellenar su vida y Javier, su hermano, va a vivir con ella. Aparece Albert. El capítulo siguiente, “Otros días” describe el regreso desde Roma de Néstor, el intento de suicidio de Humberto, la recuperación económica de Cristina y su restablecimiento emocional en casi paralelo a la muerte de Paola. Elena se casa con Albert y se va a Estados Unidos. “El viaje de novios”, último capítulo, cuenta la versión de Emi sobre lo que ha sido su matrimonio fracasado con Néstor y su reencuentro con Humberto. Elena es ya una mujer instalada en su vida, casada, con una hija y una vida económica y emocionalmente estable. Tan feliz como es posible serlo. Porque al final de la novela se descubre el misterio, o parte de él. Sabemos entonces qué pasó en el último encuentro entre Néstor y ella, y se confirma que jamás podrá olvidarlo.

Verbos como “ver”, “mirar”, “observar” están bajo el dominio simbólico de Elena que, desde una tarima real de profesora y desde otra imaginaria de narradora y fabuladora, dan cuenta de lo que pasa alrededor, escrutando la realidad y separando de ella lo que queda oculto, el disimulo y el teatro que todos hacen para protegerse.

La narradora explica el mundo con una perspectiva parcial, participando en la trama, y no describiéndola en un plano total o cenital. Por eso siempre se le ofrece al lector la posibilidad de inferir sobre el misterio que puede quedar oculto tras la observación de Elena. Ella focaliza su atención en lo que le interesa en relación a la acción: esconder a Néstor y a todos los demás lo que siente y confirmar en cada secuencia que Néstor no está interesado en ella, que quizá sea invisible para él. Como esa perspectiva es interna y parcial, el lector puede interpretar por momentos que, como todos disimulan y esconden sus intenciones, es posible que haya partes de la realidad que no han sido desenmascaradas. Desde ese tratamiento de la perspectiva narrativa, la novela ofrece la posibilidad al lector de que imagine algo más y conduzca su interpretación hacia rincones más oscuros que la narradora no advierte. De este modo puede deducirse que en Néstor hay una intensidad emocional escondida, aplacada.

La narradora cuenta su historia en primera persona; es una historia de una frustración tanto física como emocional, condenada desde el principio por la falta de respuesta aparente de Néstor a la pasión –que disimula- su profesora. Durante la novela

siempre existe la intriga de qué es lo que realmente siente o ve Néstor; solo tenemos las impresiones de Elena:

Hoy se aventura por uno de ellos y pasa rozando con la falda el pupitre de Néstor. A los lados del libro sus manos pálidas, delgadas. Ella siente calor, se encuentra en el centro de un resplandor que llega atravesando el cielo. Néstor la mira con los ojos entornados, pálido, sin sentir nada especial, y ella piensa que es más fácil para el sol tocar una insignificante planta escondida entre piedras, penetrar sus hojas y recorrer sus raíces, que para ella arrancar la simple curiosidad de Néstor (SÁNCHEZ, 1999: 50).

La función del inicio es situarnos, como en una escena preliminar, a la narradora once años después de la historia que va a contar “ahora él tiene veintiocho años y yo cuarenta y cuatro. Cuando lo conocí él tenía diecisiete años y yo treinta y tres. Desde entonces nunca se ha apartado por completo de mi vida” (SÁNCHEZ, 1999: 14). Este inicio recuerda a la primera escena de *Juana La Loca*, película de Vicente Aranda, que cuenta la obsesiva pasión de la reina hacia su marido. También la película comienza así, con una mujer madura que se dirige directamente al espectador y lo sitúa en el tiempo en que arranca el drama, mientras mira el retrato de la persona amada. La película es de 2001, y esta novela se publicó en 1999. Lo interesante es constatar cómo Clara Sánchez tiene un dominio de la escena muy visual, propia del cine histórico y del gran cine clásico.

La historia *El misterio de todos los días* cuenta en primera persona la experiencia sentimental frustrada de Elena, profesora de secundaria en un colegio privado y que vive su experiencia profesional con profunda desmotivación y que, por casualidad, se siente atraída por un adolescente y su mundo “en el fondo estaba deseando que me ocurrieran cosas. De la actualidad no me era satisfactoria la cosa colegio, en cambio, Dios sabe por qué, me gustaba la cosa Néstor, la casa roja, los padres ausentes y la grata sensación” (SÁNCHEZ, 1999: 27).

Esa desmotivación que rodea el ejercicio de profesora de Elena se traduce en aburrimiento, apatía, tiempo que no pasa dentro del aula, y se conecta al poema “Recuerdo infantil” de Antonio Machado. Como en ese poema “a mediados de semana nos tocaba clase después de comer. Tarde de invierno con todas las luces del aula encendidas. Ojos cansados frente a mí, aletargados” (SÁNCHEZ, 1999: 20). Siempre que Elena está en su clase se describe una atmósfera dominada por el tedio:

La última hora de clase la dediqué a examinar a los alumnos por escrito, de modo que pude desentenderme de ellos. Paseé arriba y debajo de la engañosa melancolía de las cabezas inclinadas sobre los pupitres. Y pensé que iba a llover.

[...].

Cuando me entregaron los ejercicios, llovía. Los recogí con desgana y con la gran falta de todo lo por venir (SÁNCHEZ, 1999: 51).

A Elena, no le interesa su trabajo, que mira con hastío “vi a los alumnos, treinta cabezas expectantes a las que yo debía interesar” (SÁNCHEZ, 1999: 18). Con solo treinta y tres años, ya está divorciada, sus padres y su hermano viven en otra ciudad, no le interesa la gente ni le interesa nada en concreto:

Tal vez mi interés inicial lo despertaron la rutina y el aburrimiento que enlazaban el frío de un día con el otro, un sol con otro, una lluvia con otra, un cielo oscuro con otro cielo oscuro en los sesenta metros cuadrados con vistas a la cancha de baloncesto del aula C (SÁNCHEZ, 1999: 14).

Clara Sánchez insiste en esa idea de que a Elena la enseñanza no le gusta “elegí mi profesión por las vacaciones” (SÁNCHEZ, 1999: 149) y de que apenas cree en su papel de profesora para que tenga mucha más fuerza y coherencia su súbito interés por un alumno, respuesta vital a la frustración de su día a día:

Di las clases de la tarde distraída, sin nada en el pensamiento que fuese más importante que el traje de chaqueta bien ceñido a los brazos y a los muslos de la directora o que los árboles pelados y desperdigados por el patio o que el cielo de invierno. Los alumnos fueron los espejos vivientes de mi falta de entrega. Al terminar sus miradas perdidas tropezaron con la mía en el vacío más absoluto (SÁNCHEZ, 1999: 23).

Todo el interés que va a emplear como profesora de Néstor, en el colegio y como su tutora particular, es claramente una excusa, un simulacro, para estar próxima a él:

Lo único que me interesaba era él y al mismo tiempo nada de él. Qué podía importarme su enfermedad si no me impedía verlo, qué podía importarme que no sacase el curso, qué me importaba su futuro o que fuese feliz, tampoco que lo pasara mal o que estuviera alegre. Mis sentimientos eran primitivos, simples, sencillos y dividían la vida así: estar con él o tener que estar sin él. Ninguna generosidad, ninguna renuncia, ningún cariño, en cambio, cubriendo las horas de la tarde, nuestra adorada habitación, el jardín y la gran voracidad del corazón (SÁNCHEZ, 1999: 60).

No hay problema para Elena si a lo largo de la trama que inventa para estar al lado de Néstor hay que mentir, disimular, manipular a los otros, con tal de tener cerca al objeto de su deseo:

Dije: “Creo que debería visitar a Néstor, Preocuparme por cómo lleva las asignaturas”. Ignacio asintió a mi monstruo, solo visible para mí. Grande, torpe, deseante” (SÁNCHEZ, 1999: 143).

La atracción hacia Néstor es fuertemente física (se describen a menudo sus cabellos rubios cayendo por la nuca, sus ojos castaños, su cuerpo esbelto y desmadejado), y alrededor de él, Elena imagina un mundo más brillante, rodeado de confort e indolencia, de dinero, de comodidades que lo hacen irresistible a sus ojos. Sin embargo, Elena nunca deja de disimular y de ocultar, al menos tanto como él. Y ambos se encuentran ciegos de lo que hay o puede ocurrir:

Cómo descifrar su apariencia, ni entonces, ni más tarde, ni nunca. Éramos dos formas distintas de vida: mi pelo moreno, el suyo rubio. Él enfermo, yo sana. Él rodeado de comodidades y de dinero, yo mirando siempre la peseta, como suele decirse. Él acostumbrado a tenerlo todo y a ser querido, yo siempre alerta. Es por tanto imposible meter una naturaleza en otra (SÁNCHEZ, 1999: 26).

Elena ha vivido por temporadas en el extranjero y está acostumbrada a cambiar de colegio y de domicilio cada poco tiempo, tal vez para hacerse la ilusión de que algo diferente o nuevo sucede en su vida “y si me trasladaba tanto de centros de enseñanza y de ciudades era porque unas veces no había más remedio y otras porque el cambio comportaba la falsa esperanza de la novedad, la búsqueda del cumplimiento de una promesa que nadie me había hecho” (SÁNCHEZ, 1999: 15).

No hay en ella raíces; las mudanzas constantes no suman a su experiencia nada que realmente merezca la pena:

Al llegar a Madrid, me instalé en un piso con apariencia agradable, al otro extremo del colegio, de forma provisional, sin llegar a pensar que fuese un lugar con el que tuviese que identificarme” (SÁNCHEZ, 1999: 16).

El mundo adulto es mediocre, feo, insustancial. Los colegas del instituto han aceptado vivir en su inmensa inanidad. Al verlos y compartir el espacio de la sala de profesores, Elena entiende muy bien que Néstor es necesario para que su vida tenga algún sentido.

Cómo conformarme con lo que tenía, con el colegio, con mis colegas completamente inexpresivos, que hacía tiempo que habían decidido no llevar sus almas, solo sus cuerpos (SÁNCHEZ, 1999: 43).

En medio de su nihilismo, ya casi acostumbrada a su mortecina vida, se le aparece por sorpresa un chico rubio llamado Néstor “nada de lo que me ha sucedido en todo este tiempo ha desfigurado el momento en que fijé en él la atención para siempre” (SÁNCHEZ, 1999: 13). Es un alumno que se sienta al final de la clase, de ojos castaños y complexión delicada. Su cuerpo y sus actitudes despiertan en Elena su sexualidad adormecida o aplacada por las decepciones. Pero es una atracción prohibida, rodeada del tabú de la mujer mayor y profesora hacia un adolescente, un menor, y su alumno. Aceptar ese amor supondría un gran riesgo que no puede asumir. Por eso y por el miedo al rechazo se niega a vivir para que ese deseo se haga realidad. Y todo lo que hace Elena tiene como fin encontrarse a solas con Néstor, tocarlo breve y como casualmente, soñar con él. Porque solo en el territorio de la imaginación de ella es posible ese amor.

Otro modo de aproximarme a donde no podía llegar con la mano ni con la vida era a través de la imaginación, un poderoso apéndice sin corporeidad, que surge cuando se le necesita, y que es lo más parecido que se me ocurre al futuro (SÁNCHEZ, 1999: 50).

Elena es un auténtico personaje *esquizofrénico*, incapaz de verse o de pensarse fuera de su pasión, e incapaz en realidad de dar un paso para luchar por ella. Elena se refugia en lo que imagina y no en lo que puede hacer; además, lo que fue antes carece de valor, lo que será después no viene determinado por ese amor porque es un personaje a la deriva. Todos los acontecimientos se producen de manera casual, desnortada, absurda, sin su control, porque carece de conocimiento sobre su identidad, y sus deseos no la liberan, al contrario, la alienan y la aíslan más si cabe:

Son cosas que ocurren, sin querer que alguien te importe, te importa. Seguramente con un mínimo cambio de mis circunstancias personales aquel chico nunca hubiera pasado al otro lado, pero en aquellos momentos el mundo era como era y yo no podía hacer nada, porque cualquier cambio pertenecía al futuro, En tanto que el presente simplemente destruía.

(...).

Aún me da la impresión de que el futuro de aquel presente destructor no llegó a parecerse porque entonces ninguno de nosotros lo imaginábamos bien. Nada de lo ocurrido años después fue consecuencia de aquel presente, ningún

cumplimiento, ningún logro, nada a lo que llamar destino. Se desarrolló una vida ciega, no pensada (SÁNCHEZ, 1999: 50).

Elena tiene un deseo sexual que debe reprimir “no dejaría pensar al monstruo” (SÁNCHEZ, 1999: 55). Su estrategia es sublimarlo:

En nuestra ausencia de la habitación se nos había dejado la bandeja de la merienda en una mesita, a la que aproximamos dos butacas, y de la que nos comimos todo (...) uno frente al otro, como si estuviésemos desayunando tras una noche pasada juntos (SÁNCHEZ, 1999: 56).

En el Néstor que ve Elena se describe el proceso del adolescente que va haciéndose mayor, y del que se empiezan a vislumbrarse inquietudes sexuales, pero Elena siempre interpreta al final la apariencia de frialdad de Néstor como indiferencia hacia ella:

Yo llevaba una blusa de seda también negra e igualmente poseía un bonito color de cara, así que él debería haberse fijado en esta combinación mía del mismo modo que yo me había fijado en la suya.

(...)

No noté nada, por tanto, no sucedió ni podría suceder (SÁNCHEZ, 1999: 59).

En Santa Marta, Néstor, fortalecido por la playa y superada la enfermedad, se está haciendo un hombre, lo que hace zozobrar el equilibrio y el autocontrol de Elena. Al final del capítulo, Cristina se ha ido a Roma, y Néstor comparte con Ignacio y con Elena las sobremesas después de la cena. Néstor empieza a fumar y a beber, incluso demasiado. Además, se ha cortado el pelo y así a ojos de Elena tiene una imagen más viril. Elena siente que:

Está desperdiciando un tiempo precioso: el de su cabeza rapada en mi pecho, el de su forma en mis manos. Si se estrechase contra mí, el tiempo no se escurriría entre nosotros y yo ganaría segundos de su boca, de aliento, de calor ajeno, de ilusión de que mis ojos fueran suyos (SÁNCHEZ, 1999: 117).

Alrededor de Néstor, su bello alumno de diecisiete años, se encuentra su familia, muy diferente en todo a lo que es la realidad de Elena, una joven corriente que treinta y tres al comienzo de la novela, cuya existencia se basa en la aceptación de su

vacío existencial y el transcurrir de los días dentro de su expectativa vital de horizontes mediocres. Frente a esa vida insulsa, se presenta el universo de Néstor.

Néstor es un adolescente que camina hacia el mundo adulto utilizando también los subterfugios del fingimiento. El aparente desinterés en todo y en todos hace que para Emi y para Elena resulte un chico fascinante. Néstor es un personaje trazado con enorme coherencia desde el punto de vista psicológico. Él tampoco, tal vez por lo que esconde y porque es inexpresivo emocionalmente, consigue amar y ser amado de forma auténtica y total. Siempre es un enigma lo que siente o lo que piensa; es un gran simulador, se esconde siempre y ese “misterio de todos los días” que él representa enreda obsesivamente a Elena. No es casual, sino tal vez una broma de la autora, que en Roma inicie sus estudios universitarios en Arte Dramático. Como alumno adolescente, Elena percibe desde el principio que:

En seguida supe que no era buen estudiante. Carecía de disciplina. No traía los trabajos hechos y lo peor es que no le importaba. De distracción ensimismada y de introversión insolente así es como lo juzgué a primera vista, sin saber muy bien si su actitud me molestaba o me atraía. Casi sin darme cuenta, alguna de mis preguntas siempre iba dirigida a él, y a él parecía dejarle indiferente no saber, no responder acertadamente (SÁNCHEZ, 1999: 19).

Después, ya convertido en un joven centrado en su propia experiencia vital, es descrito por Elena como un hombre incapaz de amarla, inserido también él en un torbellino de apariencias y relaciones estigmatizadas por el ocultamiento y la incomunicación.

A través de este chico conocemos a su adinerada familia, de apellido Bosch, formada por su padre Ignacio, su madre Cristina, Paola la ayudante, Neus la criada, Antonio, el amor imposible de Cristina; y sus compañeros de colegio, Emi, su novia y luego su esposa en un matrimonio que inevitablemente fracasará, y Humberto, un compañero enamorado de Emi, víctima también de su pasión incomprendida. A medio camino, entre la rudeza de una cotidianeidad sin brillo de Elena, está la profesora de latín, Julia, posiblemente amante circunstancial de Néstor y foco temporal de los celos de Elena.

Descubrí en la mirada de Néstor algo que tenía que ver con las entradas de hombre en la frente, algo oscuro que no procede de ningún análisis ni de la comprensión de nada. Algo oscuro que es como un rumor que le sale a uno sin más.

Creí comprender también, al verlos un día a lo lejos uno frente al otro, que se habían acostado juntos (SÁNCHEZ, 1999: 170).

El mundo de la profesora carece del resplandor que el lujo y el dinero proporcionan. En torno a Elena está el círculo de su intimidad, que se conforma con su pequeña familia, sus colegas del instituto y las anécdotas de sus escarceos sexuales. Sus padres, entrevistados vagamente en la novela, poco tienen que decirle a Elena. Su hermano Javier es una excusa para aproximarse a la edad de Néstor, sus amantes son el desahogo necesario a su deseo oprimido. Para compensar esa frustración sexual, Elena prueba a lo largo de la historia diferentes amantes, todo con tal de olvidar “el cabello dorado sobre el cuello del chaquetón azul marino, la frente despejada y los ojos marrones y claros en medio de tanta palidez” (SÁNCHEZ, 1999:43). Junto al simplemente denominado “P”, al marroquí Abdellatif, y a algún encuentro ocasional, incluso con Ignacio, el padre de Néstor, Elena intenta olvidar su apasionada obsesión por Néstor y lo que hace es buscar el amor en cuerpos que no son el que realmente desea. Su suerte, así lo entiende ella, es que encuentra finalmente el amor plácido en los brazos de Albert, con quien se casa y tiene un hijo. Junto a él inicia una vida nueva, sin alumnos, sin privaciones, en Nueva York.

El primer amante es Ignacio, el padre de Néstor. Ignacio desde el principio se siente interesado por Elena “la más guapa es nuestra Elena” (SÁNCHEZ, 1999: 124). Él tiene cuarenta y cinco, ella treinta y tres, para él es una joven atractiva que acompaña las vicisitudes de su casa “Ignacio era agradable refugio en el mundo inabarcable del que Néstor era ausente” (SÁNCHEZ, 1999: 142). No es casualidad que conozcamos el nombre de la protagonista gracias a él. Y al nombrarla, le otorga dignidad humana, identidad:

Dijo: “ni pensarlo, por favor, Elena”.

Era la primera vez que pronunciaba mi nombre y me sonó bien. Era como si incomprensiblemente me deslizara entre los pinos del sendero en una voz extraña, incalificable de momento, pero una buena voz (SÁNCHEZ, 1999: 37).

Ignacio, a quien acababa de conocer, pronunció mi nombre con una voz inesperada hasta entonces que hizo de la oscuridad del parque la única idea posible de buena noche y de buena luna y buenas estrellas, mientras que detrás de nosotros, la luz verde del porche deshacía un poco de esa misma oscuridad y custodiaba la cama en que dormitaba su hijo (SÁNCHEZ, 1999: 41).

Con él se siente muy bien, comparte el mundo de Néstor, es su padre y es alguien agradable, afable, tierno y vulnerable “le di un beso en los labios, origen de los besos de Néstor” (SÁNCHEZ, 1999: 135). El comienzo de esa relación tiene que ser, naturalmente, en la playa. Clara Sánchez escoge con frecuencia un paisaje de mar y verano para el encuentro de los cuerpos.

“Me preguntó: “¿Eres feliz?”

Y yo, algo mareada y con la frente tirante por la sal le dije “no”. Y nos aproximamos subiendo y bajando y nos besamos, las palmas rugosas de sus manos pasaron por mi frente tirante, y sentí un gran alivio en el corazón, como si hubiera dormido muchas horas y me hubiese despertado cansada” (SÁNCHEZ, 1999: 105).

En ausencia de Cristina se hacen amantes; Elena va a tomar la decisión de vivir una vida en su imaginación con Néstor, y en la realidad con Ignacio, en la propuesta de que así podrá sustituir el vacío de su vida sin sentido, insuficiente y solitaria. Porque para vivir es necesario tener esperanza, y esta puede ser construida desde lo vivido y lo soñado. En Clara Sánchez el contraste entre realidad y ficción, verdad y mentira, sueño y vigilia, a veces es tenue y sus fronteras difusas. Mientras que a Néstor apenas lo roza, con Ignacio mantiene una relación sexual que por un tiempo le compensa. Siguiendo la idea de Ignacio, acepta que “la felicidad es un estado mental (...) si yo no lograra ser feliz a lo largo de mi vida, sería culpa mía y no de Néstor, no de nadie más” (SÁNCHEZ, 1999: 118). Tal vez por eso, continúa engañando a su pasión “rehízo mi vida sobre la indiferencia” (SÁNCHEZ, 1999: 132), y establece una cierta rutina con Ignacio “éramos amantes sin tener yo plena conciencia de ello” (SÁNCHEZ, 1999: 137). Y así transcurren sus encuentros, en los que Elena se siente tan solo una amante a medias, ya que en el centro de su pensamiento continúa Néstor, y todo lo que su padre le cuenta sobre él ocupa su atención emocional: su incipiente relación con Emi, sobre todo. Sus proyectos académicos sirven de argumento para que Elena pueda acercarse a él.

Como todo en la sociedad se mueve gracias al disimulo, Elena dice que “Ignacio acudía a mí a diario. Y mientras yo tuviera a Ignacio, no perdería de vista a Néstor” (SÁNCHEZ, 1999: 151).

La relación de los amantes se va deshaciendo en la medida que Cristina vuelve a la casa roja, es lo que quiere Ignacio “espero que no vuelva a viajar, espero que no vuelva a triunfar” (SÁNCHEZ, 1999: 159). Elena puede ver los celos desesperados de

Paola, a quien adivina locamente enamorada de Ignacio, y deduce que han sido amantes en el pasado. Para sobrevivir a su amor no correspondido, hace lo mismo que Elena, quedarse cerca de la familia Bosch, como ayudante en la casa primero y como gerente de la tienda de ropa que luego va a poner Cristina en Madrid. Elena progresivamente va entendiendo que, si no quiere acabar como Paola, debe buscar una vida diferente, lejos de los Bosch.

Cristina es un personaje lleno de fuerza; Néstor hereda su insatisfacción y la tendencia a la infelicidad. Además de su elegancia, de su carácter brillante, de su talento para los negocios, el personaje de Cristina sirve a Clara Sánchez para expresar la fuerza incontenible de la pasión, capaz de destruir al que ama. Le dice a Elena “si tú supieras” (SÁNCHEZ, 1999: 179) y más tarde, refiriéndose a la casa roja “aquí me ahogo” (SÁNCHEZ, 1999: 179). De esta forma está anticipando que hay un misterio que de momento solo ella conoce. Más tarde regresa enferma de Roma, debilitada y exhausta por un amor imposible que le ha robado las ganas de vivir, que tiene el nombre de Antonio “en ocasiones el cuerpo tiene que morir porque el alma ha muerto” (SÁNCHEZ, 1999: 240). Le dice a Elena “el poder de una persona sobre otra puede llegar al límite. Ni siquiera tiene que matarla, solo tiene que desear que se muera” (SÁNCHEZ, 1999: 272). Para protegerse de ese amor, solo resta morir, “solo si no respiras”. Como no es posible que unos no devoren a otros, la recomposición emocional de Cristina, su retorno a la casa roja y a su matrimonio con Ignacio, provoca la desesperación y la muerte de Paola, víctima de su delirio amoroso.

El tiempo cronológico contrasta con el tiempo personal, que tiene la medida exacta de los momentos que pasa con Néstor:

La medida del tiempo se quintuplicaba fuera de la casa roja, por tanto hacía ya demasiado que no iba por allí. El pelo de Néstor era ya un pelo una y otra vez imaginado, o sea, imaginado sobre una imagen que iba saliendo de la realidad (SÁNCHEZ, 1999: 42).

La combinación del tiempo lineal y el tiempo psicológico es uno de los logros de esta novela. Desde la dimensión histórica, la novela empieza en un presente narrativo que se retrotrae once años atrás, cuando la narradora conoció a Néstor. A partir de entonces, la historia transcurre linealmente, salpicada de vez en cuando con analepsis para enriquecer la narración. Como es una narración confesional, esos retrocesos puntuales permiten dar verosimilitud a lo que se cuenta; pues la memoria

interviene para puntualizar algún aspecto descrito. También se producen algunas anticipaciones en prolepsis que ayudan a visionar la historia desde el punto de vista cinematográfico. Como rasgo de efecto final, Clara Sánchez prefiere desplazar la escena de la relación sexual entre Néstor y Elena para terminar la novela. Con esa escena vibrante encajan acciones que el lector conoce y permite que el ritmo y la densidad textual lleguen, junto al desenlace, al cenit.

El entorno de la novela gira en torno a dos ejes: el eje de lo visible dirige su foco hacia una vivencia inhóspita o simplemente indiferente. En Madrid se encuentra el piso de Elena y los colegios privados donde trabaja, sin emoción y sin vocación. En Nueva York está su presente, su marido, su destino confortable y desapasionado. En el eje de lo invisible, transcendental y mágico se encuentra otro mundo dentro de la ciudad de Madrid: la casa roja y el camino de los pinos, y en Santander, la casa de Santa Marta y la playa en U. Hay otra ciudad de referencia, Roma, de tintes aún más enigmáticos donde suceden episodios que se le escapan a Elena pero que se suponen intensos por la transcendencia que tienen en la vida de Cristina y Néstor.

La transición entre el espacio físico ordinario y el otro, emocional y simbólico, suele establecerse a través de la naturaleza; así en un ambiente de bosque urbano (en un claro antecedente de *Últimas noticias del paraíso*) o el sendero de pinos, ambos atajos a la felicidad que significa para ella acceder a la casa roja. También está el paisaje de la playa (en Santander o en Tánger). Elena consigue una cierta felicidad cerca del agua y el contacto con quien le puede dar amor y sexo. El mar siempre en Clara Sánchez significa el contacto con lo auténtico, lo emocional, lo primario, en contraste con el paisaje de desolación interior que suele expresarse en las calles de la ciudad, casi siempre en los días grises, lluviosos. Por supuesto, también en esta novela hay objetos mágicos y laberintos. El principal es el camino de pinos, el bosque, atravesarlo es llegar a la casa roja “volví a entrar en el laberinto, me dejé llevar por lo que quedaba de aquellos días: ningún sinsabor, solo la gracia de haber sido” (SÁNCHEZ, 1999: 288). Los vestidos de Cristina en el cuerpo de Elena, y sobre todo su pañuelo rojo emanan un poder especial:

De una silla colgaba un pañuelo de seda rojo. Lo cogí, lo pasé por la palma de la mano, tibio y lleno de vida.

“Es de mi madre”, dijo levantándose y dirigiéndose hacia mí.

Los dos y el pañuelo en los preliminares la penumbra. Creí, pensé, quise que en un acto espontáneo me lo colocara alrededor del cuello (SÁNCHEZ, 1999: 61).

En cuanto a la intertextualidad, esta novela plantea algunos nexos interesantes con la literatura contemporánea. La situación que Nobokov plasmaba magistralmente en su *Lolita*, aquí se insinúa entre Elena y Néstor, y también la historia transcurre mucho más en el territorio de los sueños que en el del deseo cumplido, en la tortura del deseo que provoca el adolescente sobre el adulto, pues exclusivamente tenemos acceso a la perspectiva narrativa de Elena. La clase, ese espacio de aburrimiento mortal, es muy machadiana. Clara Sánchez hace que Elena preste a Néstor (y nunca es devuelto) una novela que enmarca con insinuaciones lo que está pasando en la doble ficción del capítulo “Tiempo de verano” entre ella y Néstor, Cristina e Ignacio; juntos están veraneando en la casa de Santander, llamada Santa Marta. *La playa* de Cesare Pavese habla también de un grupo de veraneantes que pasa unos días en la playa. Es un grupo de jóvenes despreocupados, hospedados por el adinerado matrimonio de Doro y Cleia en la Riviera. En la novela de Pavese se insinúa una tensión que recuerda la de la novela de Clara Sánchez; el narrador está invitado a la casa aunque no es exactamente un huésped, y su observación cuestiona el comportamiento de todos los personajes. Ese ambiente de ambientes exquisitos evoca la narrativa norteamericana de Faulkner, Scout Fitzgerald, Dos Passos, Melville, con sus descripciones de gente adinerada a quien le sobreviene la desgracia en su mundo dominado por las apariencias. Cuando Cristina está en depresión profunda, lee esta novela de Pavese. Sabemos que a Néstor le han interesado algunos fragmentos, y para que no quepa duda de su impacto sobre el joven, en un momento determinado Ignacio le comenta a Elena que “nunca había visto a mi hijo leer tanto. Puedes estar orgullosa” (SÁNCHEZ, 1999: 273).

Estamos, pues, en un juego de muñecas rusas, y en una metáfora que habla de la literatura y la realidad como espejos que reflejan ficciones verdaderas.

El contraste entre la belleza del adolescente y la falta de brillo del observador (así se ve Elena, carente de la luz que Néstor y su universo desprenden) tiene como referente cultural la película estrenada en 1971 *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti. Evidentemente, resulta complicado aceptar que Elena sea un alter ego de Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), pero sin duda la forma de admirar la belleza en Néstor, su juventud de rizados cabellos rubios al sol, su indiferencia tal vez calculada, indolente, sí es igual a la del personaje de Tadzio. Cuando Gustav lo

contempla se siente impedido para pensar; solo le queda adorar la insultante, despreocupada belleza absoluta del adolescente polaco, Tazio (Björn Andrésen). Sabiendo lo cinéfila que es la autora, inevitablemente hay que creer que pensó en algunas escenas de esa película para crear situaciones dramáticas y paralelos narrativos en la observación intensa y erótica de Elena. La fascinación por la belleza inalcanzable de Tazio, que se convierte en obsesión mortal en Gustav, lo condena a seducirlo o a morir. Al final, entre ese dilema, Elena opta a su manera por morir un poco al elegir una vida plácida sin aspirar a vivir la pasión.

Ella, Elena, consigue disfrutar de ese amor soñándolo más que viviéndolo en sus breves encuentros, primero en la intimidad del cuarto de Néstor cuando está enfermo y Elena le da clases particulares, luego en la casa de la playa y más tarde en las conversaciones después de las clases y en las visitas sociales a la casa roja. Elena no le cuenta a nadie su secreta pasión; su máximo interés es disimular ante todos lo que siente; prefiere vivir en su castillo imaginario, en su castillo de arena y agua, que renunciar del todo o arriesgarse a vivirlo.

Nunca hay amor compartido, sino desencuentros constantes. Elena ama a Néstor; Néstor parece que ama a Emi, pero no es así, como ella misma le confiesa a Elena:

Emi explicaba su relación con Néstor diciendo que eran de la misma sangre.

“En cierto modo éramos hermanos –dijo-. Las personas no por amarse pueden comprenderse. Nosotros nos comprendíamos, aunque creo que nunca me quiso. Creo que la comprensión puede conducir a la compasión antes que al amor”. (...).

Puede que Néstor sintiese en ella algo de piedad en sí mismo (SÁNCHEZ, 1999 308).

Realmente está deslumbrada por su belleza, por el brillo que se desprende de él, es el chico que más le ha gustado en la vida, el que escucha sus problemas, el que se compadece de su mala relación con su madre. Desde el comienzo, Elena se da cuenta de que Emi no es en absoluto indiferente a ese chico rubio que se sienta en las últimas filas:

Los observé a todos recorriendo las sucesivas filas con la intención aparente de interpretar sus deseos, aunque en realidad buscaba a Néstor. Al encontrar su frente, que subía con lentitud por encima de las cejas hasta la raíz dorada del pelo, comprendí con algo de dolor que mi vida no le importaba lo más mínimo y tampoco parecía dedicarle ninguna atención a Emi que, por el contrario,

aprovechaba cualquier pequeña ocasión para volver la cabeza y volcar su densa mirada sobre él (SÁNCHEZ, 1999: 47).

Conocer lo que siente o piensa Néstor es muy difícil. Como comenta Elena, “Néstor, cuando no estaba enfermo –salvo excepciones que callé para mí- era frío, reservado y aparentemente indiferente” (SÁNCHEZ, 1999: 341). En realidad, todo en la novela se basa en suposiciones, en interpretaciones de la esquiva realidad “se me cayó la venda de los ojos” (SÁNCHEZ, 1999: 162), dice Elena cuando descubre indicios de una relación entre Néstor y Julia. Tal vez Néstor se interesó alguna vez por Julia, la bella y joven profesora de latín, de tan solo veinticinco años. A Elena sin duda la suposición le hizo daño:

Me asombré de conservar tan frescos en la memoria los ratos en que Néstor y la profesora de latín se presentaban juntos en el patio (SÁNCHEZ, 1999: 307).

De Emi está enamorado Humberto, y por ese amor casi consigue suicidarse, en el capítulo, por cierto, en que sabemos de las desdichas de Cristina. Al final Humberto y Emi se van a vivir juntos a Nueva York, Emi busca la protección de Humberto para sobrevivir a la experiencia traumática de su matrimonio con Néstor. Ignacio está interesado en Elena, y ambos pasan una breve temporada como amantes. Pero quien ama apasionadamente a Ignacio es Paola, que hace cualquier cosa por estar a su lado. Ignacio quisiera estar mucho más tiempo con su esposa, Cristina, a la que ama a su manera. Ignacio es demasiado complaciente y acomodaticio para sufrir demasiado por cualquier cosa (siempre que pueda dedicarse a jugar al tenis, ir al club, tener amantes ocasionales y vivir una vida de rico desocupado) aunque el paso de los años, las ausencias de su esposa en Roma y la muerte de Paola probablemente le ha dejado marcas:

Entonces descubrí en el gesto de Ignacio la permanencia de una tristeza pasada, no presente, o sea, una tristeza que a pesar de que él se encontrase alegre no desaparecería del todo. ¿Qué le habría ocurrido al desenfadado Ignacio, gran consumidor de días? Puede que nadie se libre de la desesperación (SÁNCHEZ, 1999: 293).

Cristina ama hasta la autodestrucción a Antonio, de quien solo sabemos que es alguien que pertenece a su vida en Roma. Es su gran pasión y que por él está

dispuesta a no vivir. Albert, el marido norteamericano de Elena, llega a su vida para que pueda por fin tener un amor realista, sosegado, a la medida de la vida posible.

Al final del camino, la narradora se encuentra con el que será su marido, el socio de su hermano, un norteamericano dueño de un negocio de antigüedades, Albert, quien le proporciona seguridad y la posibilidad de ser madre, estatus y tranquilidad, pero no pasión. En la escena anterior, Elena y Néstor han juntado sus manos, en un acto mágico que paraliza de emoción a los dos, por eso Elena siente que su mano no debe ser tocada por nadie. A continuación, narra su relación con Albert, que sigue su curso de intimidad:

Albert me propuso casarnos e irnos a vivir una temporada a Estados Unidos. (...)

Arrastrados por su pasión hicimos el amor. Su amor inspiraba el mío, aunque rehuí el contacto de la palma de mi mano con la suya para no saber, para no comprobar. Porque intuí que cada momento de placer debe tener sus propias leyes y sus propias limitaciones.

Con Albert podría vivir una buena vida, (...).

(...).

Por aquellos días de finales de curso ya estaba amando a Albert, aunque el origen del amor delirante no fuera él. (...)

Creo que si el amor se pudiera reducir a términos matemáticos continuaríamos sin entender nada porque también los matemáticos proceden del misterio (SÁNCHEZ, 1999: 278-279).

Días después de estas certezas se producirá el encuentro íntimo, el único, entre Elena y Néstor. Parece claro, sin embargo, que es un amor abocado al desencuentro, pues cuando ya por fin lo vive, se separa de él:

¿Podría yo, por mucho que nuestros cuerpos se abrazasen, robarle algo suyo? En la memoria acaba todo lo que sucede. Es imposible quedarse con parte de otra persona (SÁNCHEZ, 1999: 356).

Con este final de gran intensidad dramática, la historia debe ser reconstruida por el lector, en un proceso de interpretación activa del texto. ¿Hasta qué punto no habría podido ocurrir algo entre ellos si hubieran actuado según dictaban sus sentimientos? Néstor es descrito siempre como alguien desinteresado, oblicuo, aburrido de vivir. En algunos episodios significativos de la trama, deja claro que es cobarde y que prefiere quedarse al margen. Cuando sabe de la existencia de David, según Emi, que ya se ha convertido en su esposa “Néstor adoptó una actitud cínica (...) Más tarde

comprendió que Néstor se aburría con ella y que en el fondo había preferido su enfermedad” (SÁNCHEZ, 1999: 343). En el momento en que Emi le anuncia que lo va a abandonar, Néstor, según Emi, “se tumbó en el sofá del piso superior, que casi nunca usábamos. Cruzó las piernas y las manos bajo la nuca y se quedó pensativo, como una estatua” (SÁNCHEZ, 1999: 348). Esa manera de ser inexpresiva, como ajena y desconectada con sus emociones profundas, había fascinado y atormentado a Elena toda su vida.

Un momento crucial, que desvela, a pesar de los protagonistas, todo lo que se esconde detrás de los simulacros de Elena y Néstor, es el momento en que, tomando un café en la casa roja, con Cristina enferma, suicidándose poco a poco por amor, y en presencia de Emi, Elena le pregunta a Néstor qué le pareció *La playa*, novela de Cesare Pavese que ella le prestó en aquel veraneo que compartieron en la playa de Santander, verano por cierto en que Néstor empieza a fumar, a beber, a manifestar su tristeza y su masculinidad y en que Elena se convierte en la amante de su padre. Recordemos que en la novela *La playa*, la protagonista, Clelia, busca que la quieran, pero disfraza esa necesidad con una falsa indiferencia. Como su marido no le hace caso, Clelia acaba confiando sus secretos al amigo de este. En "la Playa", Pavese trata el tema de los silencios entre las parejas, que llegan a ser terribles entre dos personas, y trata asimismo sobre las falsas actitudes de autosuficiencia. Berti, otro personaje, se enamorará de ella, pero lo disimula porque Clelia representa un amor imposible pues pertenece a otro hombre.

Elena le muestra el libro, y Néstor se aproxima tanto a él que Elena no puede dejar de ver, muy próximo, el rostro amado, sus labios, su sonrisa. Sabemos que ha habido, en esa escena de los cuatro tomando un café en el jardín de la casa roja, un momento en que las manos de Elena y Néstor se han rozado. Tan cerca está él de ella que Elena se estremece. Para soportar el momento, ella simula:

Como si estuviese enfadada, como si el contacto de sus dedos con los míos me desagradara (...) Piensa, Elena, piensa, o al menos habla, di “Podría jurar que te gustó” (SÁNCHEZ, 1999: 276).

Después, un intento más. Elena le toma la mano. Tanto la de ella como la de él están sudorosas por la emoción. Las separan para volver a unir las, por un momento, y entonces:

Él desconcertado me dijo” Emi y yo pensamos casarnos”.
Y yo dije: “Me parece bien. En algún momento hay que empezar a arriesgarse” (SÁNCHEZ, 1999: 277).

Néstor promete visitarla en su nuevo colegio “la respuesta de Néstor a mi momentáneo contacto alimentó la gracia de los días durante mucho tiempo después de dejar de existir ese contacto” (SÁNCHEZ, 1999: 280). Solo diecisiete días después aparece en el colegio. Y sabemos, aunque solo al final de la novela, que ese día, esa noche, por fin se quedan juntos. Pero Elena sale de aquella casa, de noche, dispuesta a emprender una vida sin Néstor. Néstor unos años después se casa con Emi. Lo hace por costumbre de su compañía, por compasión, no por amor. La luna de miel se interrumpe por su enfermedad. Él mismo le había dicho a su novia en una carta “la pasión hace patético a quien la padece. Y el patetismo tiene que ver con la enfermedad” (SÁNCHEZ, 1999: 307).

El final es ambiguo. Por fin sabemos que entre Elena y Néstor ha habido un encuentro, que se ha envuelto en silencios y dolor y también en pasión. De alguna forma, cuando Elena consigue apoderarse de la memoria de Néstor, hacerlo parte suya, logra desembarazarse de él. En la paradoja del final, el lector siente que hay otros subdiscursos posibles, otras interpretaciones más allá de lo que sabíamos hasta entonces desde la perspectiva de Elena. El final no es abierto porque Elena es clara en su opción de vida; pero la interpretación sobre el mundo que ella muestra al lector puede interpretarse de otra forma diferente, según el lector escoja los elementos expuestos y los reinterprete.

A pesar del disimulo que ha impedido la pasión, Néstor había hecho una confesión, antes del encuentro de los cuerpos, que enlaza con el comienzo de la novela y con las primeras visitas a la habitación de Néstor, como tutora de un alumno enfermo, en una forma de cerrar la historia con una evocación a su principio:

Dijo que al enterarse de la tremenda noticia de la muerte de Paola solo había querido verme a mí, que únicamente yo había acudido a su pensamiento de la misma forma en que acudía a su cuarto cuando él estaba enfermo y tenía aspecto de ser más niño de lo que era, y por el contrario llegaba tan radiante, con un olor tan intenso de la calle que muchas veces había deseado abrazar mi salud, pero que no quería desearlo porque le producía gran ansiedad y tosía y podría darme cuenta de que tosía cuando pensaba en mí a pesar de que estuviera presente. Lo dijo como si ya se pudiese referir al pequeño Néstor sin azorarse, incluso disculpándole. Yo, por el contrario, había pasado de uno a otro sin cambiar (SÁNCHEZ, 1999: 351).

Un pensamiento revelador pone esperanza, y miedo, en Elena, “pensé que él era tan poco espontáneo como yo por los mismos motivos que yo. ¿Por qué si no? Me dejé llevar por esta idea y solo la prudencia me salvaba de no caer en la felicidad absoluta” (SÁNCHEZ, 1999: 352). De hecho, después de ese momento le coge la mano, Elena dice “no me miró, pero me pareció verle sonreír, y aquella sonrisa me dio miedo” (SÁNCHEZ, 1999: 353). Más tarde vendrá la habitación, la cama, las caricias, todo lo que ha soñado se hace realidad, y entonces esta resulta inquietante “la impresión física me zarandeó porque era tocar una cara y al mismo tiempo la idea de esa cara, la visión de una imagen” (SÁNCHEZ, 1999: 354).

El misterio de todos los días es una novela que trata del territorio de los sentimientos en el mundo actual, y de cómo las prohibiciones que nos imponemos, por miedo o por orgullo o porque nunca nos ama quien amamos, nos conducen inevitablemente a una existencia dominada por la renuncia o a la hipocresía, o a ambas “sentí un amor absoluta y completamente carnívoro con pensamiento propio, que por fortuna necesitaba de mí para devorar a Néstor. Solo yo había visto al monstruo y lo dominaba” (SÁNCHEZ, 1999: 55). Elena debería escuchar lo que le dice Humberto, que le explica que los seres viven una vida posible, pero no la que les gustaría “eso que piensas seguramente no tiene nada que ver con tu vida. Lo que se hace o lo que se quiere hacer es lo que cuenta” (SÁNCHEZ, 1999: 48). Sin embargo, Elena se conforma con el amor de Albert, pero la vida que se vive sin deseo, apenas merece la pena, es una muerte de la que no se muere pero que no es tampoco vida:

Tengo una buena vida al lado de Albert. Relaciono bueno con cordial, con claridad, con cierto afán de que el día se alargue un poco más. Y, sin duda, lo bueno no es completo, no es lo mejor, le falta la intensidad de lo no cotidiano, del abismo siempre oscuro. Lo bueno está en la superficie, con los árboles, los pájaros y los cambios de estaciones. Por el contrario, el deseo está en el corazón oscuro con la desesperación y el miedo (SÁNCHEZ, 1999: 294).

Lo que le queda a Elena para sobrevivir a una obsesión que oculta de todos es la imaginación, la ensoñación sobre lo que podría ser pero que definitivamente no es ni fue ni será. La solución a su conflicto sentimental es la resignación. Las apariencias ahogan con su mentira esencial cada momento, encubriendo todo lo que importa: la

pasión y el deseo. Renunciar, desasirse de una pasión significa desprenderse de lo que más vivo hay dentro de nosotros:

El tiempo iría borrando a Néstor de mi conciencia o bien lo debilitaría, lo normalizaría con el resto de la humanidad, no habría línea divisoria, no existiría esta extraña gracia de la vida, y por tanto ya habría muerto en parte (SÁNCHEZ, 1999: 268).

Como en *Desde el mirador* y en *El palacio varado*, hay en *El misterio de todos los días* un tono de pesimismo que va a desaparecer en las obras que escribirá Clara Sánchez en el comienzo del nuevo siglo, donde interviene el humor para suavizar el escenario de desolación que oprime al ciudadano contemporáneo.

Los personajes son sujetos que intentan sobrevivir al amor que, como si fuera una tempestad, los arrolla. Nadie está a salvo de la condena de ser uno sin el ser amado; en la complejidad de las relaciones de dependencia que se deriva de la pasión, unos y otros son verdugos y víctimas al mismo tiempo. Refiriéndose a Paola Elena reflexiona:

Me observó ir hacia Néstor con el alma de los que ansían (...). No supe ver su desazón en la mía ni mi poco de tormento en el suyo.

En definitiva, no me di cuenta de que Ignacio en relación con Paola se convertía en un ser cruel, sanguinario, y por esto Paola no lo podía poseer en su totalidad y debía soportar ver, desde la puerta con maceteros, cómo el cuerpo autónomo y libre de Ignacio entraba en el coche y se separaba de ella cada vez más, cada vez más hacia el horizonte ajeno de las otras vidas. Néstor era cruel conmigo, Cristina lo era con Ignacio, y yo también. Hasta en los seres más delicados se puede producir la crueldad de no darse por entero, de ser uno y nada más que uno (SÁNCHEZ, 1999: 153).

En esta novela, *El misterio de todos los días*, no tenemos esa vía de escape. La tesis es inapelable: el modo en que hemos organizado las relaciones humanas prohíbe la pasión y prohíbe que sea posible la felicidad plena entre dos seres. Los individuos no hablan con espontaneidad ni con verdad, son apenas sombras de lo que sienten y piensan. De esa incomunicación surge el fracaso en las relaciones humanas. Por eso, aunque el amor es la energía más poderosa, la razón para vivir, quien lo siente prefiere disimularlo a arriesgarse a vivirlo. Según piensan los personajes, amar es sufrir con tal intensidad que la única opción es aceptar el juego de hacer que se vive, ya que aceptar las deslumbrantes señales de la pasión que llevarían a vivir en plenitud conducen a la destrucción del sujeto.

IV PARTE

ANÁLISIS DE “ÚLTIMAS NOTICIAS DEL PARAÍSO”, “UN MILLÓN DE LUCES”, “PRESENTIMIENTOS” Y “EL CIELO HA VUELTO”

1.- El nuevo espíritu de las novelas de Clara Sánchez

En este apartado voy a concentrar mi interés en el análisis de cuatro obras fundamentales de Clara Sánchez, *Últimas noticias del paraíso* (2000), *Un millón de luces* (2004), *Presentimientos* (2008) y *El cielo ha vuelto* (2013). Si las agrupo en un apartado propio de esta Tesis es porque encuentro entre ellas algunas características comunes. De este nuevo espíritu también participan *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. Estas dos últimas novelas están ligadas entre sí por su conexión con hechos reales, por eso tendrán un apartado propio.

La autora ha afianzado su propia voz y es fácil ver cómo los motivos, temas, y símbolos que ya he analizado en sus cinco primeras novelas (laberintos, llaves, objetos mágicos) continúan e incluso se hacen más presentes a partir de ahora. Esa manera de construir creando pistas, estructuras y personajes que dialogan entre las narraciones favorecen la unidad de toda la obra. Sin duda, en ella se repiten los asuntos que desde siempre han interesado a la autora: su aproximación a la soledad del ser contemporáneo que vive en las grandes ciudades le permite adentrarse en las contradicciones que definen nuestra manera de vivir y, con ellas, arrastran a la infelicidad a los individuos que pretenden sobrevivir a las dificultades que nuestra realidad compleja e instigadora nos presenta

Sin embargo, el tratamiento de esos asuntos y el tono general de las novelas *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto* son diferentes. También es muy diferente la propuesta de la autora en *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. Pero todas tienen algo en común. Más allá de los conflictos, en las novelas escritas en el siglo XXI no se perciben las negruras y el pesimismo que eran la marca constante de los desenlaces de sus novelas anteriores. Para entender el cambio, primero quiero hablar del oficio de escritora de Clara Sánchez y de su evolución.

Con la venida del nuevo siglo, la escritura de Clara Sánchez se muestra plenamente segura de lo que quiere decir y de cómo quiere hacerlo; la arquitectura narrativa en sus novelas puede llegar a ser muy compleja, con sus estructuras bimembres en cuanto a voces narrativas y dislocamientos temporales y espaciales. Es como si las novelas anteriores, que son ya muestras de su talento narrativo, le hubieran proporcionado a su autora la experiencia necesaria para plantearse nuevos desafíos y aproximarse al camino que quiere recorrer con su pluma.

Además de sus experimentos en la construcción narrativa, en esta etapa que comienza en el año 2000 se perfilan nuevos personajes, más luminosos, más puros si cabe y más valientes. Sobre esto explicaré mi punto de vista más adelante.

La autora emplea como metáfora del proceso de crecimiento interior la idea del viaje. Para ello echa mano de modelos culturales reconocibles. El mito clásico y el mundo del cuento popular, de hadas y princesas, como veremos, tienen una importancia capital. Por supuesto que el porcentaje de las dosis de estos elementos es diferente en cada una de las cuatro novelas, en *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto*, pero es innegable su presencia en todas.

Importa insistir siempre en que Clara Sánchez no es una escritora moralista; no veremos tampoco en esta etapa de su escritura dogmas incuestionables que hay que defender, a no ser la necesidad de buscar, buscarse interiormente para después salir a la vida con armas válidas. Y en esa peregrinación repleta de peligros Clara Sánchez propone el rescate de la memoria personal y colectiva, la amistad, los lazos familiares reconstruidos, el amor, como talismanes que proporcionan los anclajes necesarios para defenderse de los monstruos que representan la soledad, el miedo y la ignorancia.

Otros ingredientes llaman la atención, sin duda, de esta fase de su escritura. En paralelo con la experimentación de planteamientos estructurales ambiciosos, la autora despliega comprensión y ternura, cifrados en clave de humor, para ayudar al desarrollo de esos personajes imperfectos producidos por esa sociedad que nos presenta. En efecto, Clara Sánchez nos da la licencia de sonreír, ahora mucho más, en medio del caos. Incluso cuando a sus personajes les atenaza el miedo, la decepción, el fracaso, hay siempre una vía desdramatizadora actuando, que es el humor. Con él permite al lector entender por qué los personajes actúan con esa razón de la sinrazón que son las leyes de nuestro mundo contemporáneo.

Ese novedoso optimismo no es absoluto, por supuesto, sino paradójico. En estas novelas, como voy a explicar a continuación, el mito, representado por el héroe y

el viaje, está dialogando con un lector que entiende la incertidumbre de los personajes porque sabe, al tiempo que ellos, que no hay retorno posible al mundo anterior de que se produjese la ruptura con lo cotidiano, aquello que supuso el arranque de la trama. Las narradoras¹⁴ en todas las novelas, procuran una normalización de sus vidas, y esta, al final, llegará, pero siempre con una irónica vuelta de tuerca, pues como nada es lo que parece, tampoco los finales son perfectamente felices aunque algunos sean más constructivos (*Un millón de luces* muestra un mundo complejo inasible, que se escapa a al control de la narradora protagonista).

El mundo no es tan hermoso para Julia, Patricia, Fran, Laura y Verónica como parecía que era antes de suceder el arranque de la acción. Pero al menos al final los personajes saben que deben estar con los ojos muy abiertos y atentos a los enmascaramientos de la realidad. Así es que el viaje también ha proporcionado dones, pues algunos protagonistas han encontrado un sentido a su existencia y entienden mejor su propia identidad. Por eso puede decirse que en esta etapa asistimos al crecimiento de los personajes creados por Clara Sánchez que, con todas las ironías posibles de los desenlaces ambiguos y poliédricos de sus novelas, dejan de ser individuos paralizados por su miedo y alienados para convertirse en individuos más próximos a conocer el mundo y a sí mismos. Por supuesto que la identidad es sutilmente frágil, o mejor dicho, conscientemente frágil, pues vivimos en tiempos complicados y eso lo aprenden bien los personajes de estas novelas.

Como es propio en las novelas postmodernistas y en la obra que analizo, el final es ambiguo. Sus héroes y heroínas han aprendido mucho de la experiencia vivida, pero ya no “vuelven a casa” aunque quisieran porque la incidencia narrada ha modificado para siempre la personalidad del/la protagonista, que encara la realidad con mayor conciencia de los obstáculos que esta representa. Por eso “aquella casa de la infancia” ya no existe. No hay una patria hacia la que regresar. El personaje se abre al mundo inestable y entra en él para vivir plenamente con un espíritu decididamente nuevo, sin congojas pero también sin falsas ilusiones.

Todo es muy ambiguo y ambivalente. Aceptar que un individuo es capaz de insertarse en el engranaje de una sociedad que tiende a la mentira y al disimulo es ya una forma de ser optimista dentro de un realismo radicalmente crítico. Que el mundo no

¹⁴ Solo un inciso: menos cuando quien nos cuenta sus vivencias es Fran en *Últimas noticias del paraíso* todas las protagonistas de este grupo son *chicas*, por eso pienso mucho más en personajes femeninos protagonistas.

es un jardín de las delicias es la constatación de la trama, y la fractura que supone enfrentarse a determinadas verdades y superar el trance siempre deja el recuerdo de la herida. Pero vivir todo eso acaba fortaleciendo al individuo.

Los personajes de sus primeras cinco novelas se escondían, miraban el mundo a través de cristales, de piedras manchadas de mentiras o dentro de palacios desmoronados, persiguiendo fantasmas, misterios que se escurren de entre los dedos en medio de la noche. Los títulos hablan por sí mismos: *Piedras preciosas*, *No es distinta la noche*, *Desde el mirador*, *El palacio varado* y *El misterio de todos los días*. Novelas híbridas que ponen sus dosis de novela negra, memorialista, sentimental, confesional, paródica, de intriga, de ciencia-ficción, intimista desde el “Yo”... Con el sarcasmo, la delicada ironía de la autora y el nihilismo de sus personajes sale a la superficie una visión triste de la vida.

¿Y por qué ocurre esto si Clara Sánchez coloca ingredientes de amenidad y levedad en sus historias? Porque sus protagonistas recorren un periplo de su camino con el lector que por momentos puede provocar una sonrisa, pero no habrá al final un día claro vencedor de la oscuridad. Se adivina un débil rayo en la hora de las primeras luces de la mañana pero las lámparas de neón no desaparecen; la vida sigue detenida en su penumbra, en el mismo cuaderno emborronado de siempre, porque las frustraciones siguen ahí, las dudas sobre quiénes son y para qué viven no han sido resueltas. El vacío de los personajes se adivina al día siguiente del desenlace de cada una de las novelas, pues Natalia, la niña en *El palacio varado*, Estela, Elena, la mujer que mira desde el tren en *Desde el mirador*, no consiguen conocerse, quererse y realizar plenamente sus deseos. Son personajes que comparten con sus semejantes el desarraigo y niegan el placer como parte de sus vidas. Fran, Julia, la chica de *Un millón de luces*, Patricia, Sandra, Verónica y Laura, con toda la ambigüedad que preserva Clara Sánchez para interpretar sus desenlaces, afrontan su destino y van de cara a luchar por su felicidad.

Cada uno lo hace a su manera y según su escala de valores. Lo que mueve a Fran es el hedonismo, con sus ganas de disfrutar de las cosas buenas que el dinero puede proporcionar. La narradora-protagonista de *Un millón de luces* lo que busca es convencerse de verdad de que es una escritora. Pero incluso a ellos les mueve el amor, que es el motor que da sentido a la vida y que impulsa a Patricia, Sandra, Verónica, Laura y Julia a adueñarse de sí mismas y vencer los desafíos a los que se enfrentan. No son personajes oscuros. Parten de la penumbra para alcanzar la luz en su recorrido y al final adquieren una cierta conciencia de sí mismos. Para andar ese camino cuentan con

ayudas exteriores, y eso antes no lo tenían ni Elena, ni Natalia, ni Estela, ni sus narradoras en *Desde el mirador* o *El palacio varado*, que estaban asustadoramente solas. Patricia, Sandra, Verónica, Laura, Fran y Julia tienen lazos familiares, amigos, amor que encuentran en el camino y entre unos y otros se les presta auxilio. No son lazos perfectos, son paradójicos por naturaleza, pero están dispuestos a ayudar. Clara Sánchez es, desde la perspectiva de sus nuevos personajes, una escritora progresivamente optimista, a cada título defiende con mayor vehemencia la posibilidad de ser uno mismo a pesar de las dificultades con las que castiga el entorno, siempre hostil. El primer paso para lograrlo es abrir muy bien los ojos, aceptar la realidad en su verdad, rechazar los simulacros sobre ella, y enfrentarse al mal en sus múltiples formas. Por eso si hay algo que pone en común a todos es una cierta ingenuidad para creer que cualquier problema se puede arreglar, y además, cuentan con su valentía. Las protagonistas de sus primeras cinco novelas son bastante miedosas; los protagonistas a partir de *Últimas noticias del paraíso* y *Un millón de luces* consideran que con una llave especial hay siempre un túnel que conduce a otro lugar bajo el sol. Lo que hacen es buscar el mapa del laberinto y adentrarse en él.

El mundo sigue presentándose indiferente al dolor de los seres que lo habitan, pero a cambio, estos parten de su desgracia para aprender a conocerse mejor, y al fin de su aventura consiguen adquirir su condición de adultos. Atravesar los caminos peligrosos que proponen las tramas supone, pues, una recompensa final: los personajes regresan de este viaje un poco más seguros sobre lo que quieren alcanzar y los medios a emplear para conquistar su espacio vital. A partir del desenlace el lector puede suponer que no vivirán de falsas ilusiones; serán capaces de emplear su potencial latente y de reconocer su propia verdad, tal y como sugiere el famoso poema de Constantino Kavafis “Ítaca”.

Porque si hay algo especial en Fran de *Últimas noticias del paraíso*, en Julia de *Presentimientos*, en la narradora de *Un millón de luces* y en Patricia de *El cielo ha vuelto* es la decisión de aprender y su determinación de arrojarse al camino y sortear los desafíos que la vida les propone. La peregrinación tiene un sentido, que es el entrenamiento del autocontrol y la toma de conciencia de quiénes son y de lo que desean. Para proponerse estas tareas peligrosas es necesario tener coraje. Estos personajes lo tienen o lo adquieren durante su periplo. Eso lo ha dejado claro la autora en el personaje de Sandra en *Lo que esconde tu nombre* y en Verónica y Laura en *Entra*

en mi vida, que por ser novelas que tienen un anclaje con acontecimientos históricos reales he preferido analizar juntas en un capítulo propio de esta Tesis.

Clara Sánchez, en este período de su creación, da al lector la misma libertad interpretativa de siempre porque sus finales están abiertos a lo conjetural. La novedad es que sus personajes son más valientes, cuentan con ayudas, son ingenuamente optimistas y que Clara Sánchez ha introducido un humor más activo que proporciona un cierto distanciamiento lleno de ternura hacia las contradicciones de sus personajes. En Julia, Fran, la narradora de la *Torre de Cristal* y Patricia prevalece el amor, a pesar de que el sentimiento deja a veces un sabor agri dulce. Así, ese amor permite imaginar una vida mejor. Fran y Patricia van a disfrutar al final de su oportunidad de amar, Julia se salva porque es amada, e incluso la narradora del edificio de oficinas, sin pareja, que pierde su empleo, ha afinado su mirada de escritora que desentraña emociones y, por tanto, también recibe un premio.

Clara Sánchez protege a sus protagonistas, los salva a través de sus sueños. Por eso, con la suerte de última hora que auxilia al ser humano de la despiadada maquinaria del caos que parece que manda en el mundo, Clara Sánchez nos ofrece una forma de esperanza.

El humor, la ironía, conjugados con una visión de esperanza hacia el futuro, dan la clave que abre el cofre de la interpretación de estas historias. Como siempre, en Clara Sánchez prevalece sobre cualquier otro aprendizaje el “saber ver”, el “saber mirar”, el “abrir los ojos”. Sería posible decir que incluso en esta etapa de su narrativa esta imperiosa necesidad de observación certera es aún más importante. Sus personajes, como en una versión del *Ensayo de la ceguera* de José Saramago, deben superar su egoísmo de origen para salvarse. En Clara Sánchez el proceso es inverso al del escritor portugués, los individuos no sufren un colapso visual repentino, ya están ciegos al comienzo de la historia. La suerte es que sus protagonistas aprenden a abrir sus ojos y a ver.

2. Reencuentro con el mito y el cuento maravilloso

A nuestra afinidad difusa con los griegos debe añadirse un salto cualitativo. Ellos *creían aún*, y nosotros hemos dejado de conjugar semejante verbo. De ahí que nuestro desafío sea perder las certidumbres sin merma en el sentido crítico y la capacidad de obrar, haciendo sustantivo y fructífero el nivel de autonomía alcanzado.

(...)

Descendientes tan tardíos de la vida, adentrarnos en el secreto de la semilla significa traer su origen a la conciencia, cumpliendo un movimiento que supone retorno a sí y a la vez apertura. Algo sembrado inicialmente en forma de esporas blindadas, hechas para el contacto con un medio implacable, engendra conocimiento en cuanto ese medio ha sido colonizado por la propia vida. Abandonar las certidumbres invitaría entonces a pasar de un mundo abstracto o solamente intelectual (valga decir subjetivo) a un mundo real, instalado sobre la diversidad objetiva. (ESCOHOTADO, 1999: 20).

La humanidad expresa simbólicamente sus valores culturales a través de los mitos y los arquetipos ancestrales; con ellos describe el imaginario antropológico común, y con él se ayuda para exponer los enigmas que nos preocupan desde la Antigüedad: el destino, la existencia, la muerte, el amor, el deseo de trascender. El retorno continuo de la literatura sobre el mito demuestra cómo ambos, mitología y literatura, son el resultado de un imaginario cultural y que el arte busca en los mitos una forma de encontrar significados¹⁵ a la realidad observada.

El mito es, según el DRAE¹⁶, en su primera acepción:

mito¹.

(Del gr. μῦθος).

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad.
2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.
3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima.
4. m. Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen.

La dimensión atemporal y ejemplar del drama mítico lo convierte en un relato susceptible a cambios y adaptable a nuevos contextos y situaciones; ese es el motivo por el que tantos escritores contemporáneos, entre ellos Clara Sánchez,

¹⁵ Richard Barthes publicó en 1957 un libro titulado *Mitologías*, en el que se propuso delimitar las funciones del mito bajo el prisma de la sociedad francesa de su tiempo.

¹⁶ DRAE, 23.ª edición (2014) [En Internet, (20/03/2015): <http://lema.rae.es/drae/?val=mito>].

presentan, reevaluándolo, el universo de los mitos. Los personajes de *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto* conviven con lo mitológico cuando van al súper, se dirigen a su despacho y cuando entran en una discoteca. Como los pobres humanos frente a los dioses, las tragedias que aparecen en estas novelas sirven para demostrar cuan vulnerable es la vida y cómo es necesario conocer los poderes secretos que conspiran para manejar a su antojo el destino de hombres y mujeres.

Los personajes de Clara Sánchez son un trasunto de héroes y dioscuros; no son exactamente ellos sino un reflejo doliente, devaluado, degradado, pero valeroso porque aunque son seres vulnerables se enfrentan a las pruebas en su territorio incierto, entre la realidad y la ficción, que es el de las grandes urbes destartaladas, caóticas y crueles y el de sus miedos interiores, a veces más peligrosos que la agresiva sociedad competitiva de fuera. Jano y Alexandro, en *Un millón de luces* son los gemelos Cástor y Pólux pero con trajes de Armani, zapatillas deportivas y corte de pelo a la moda. Como ellos, no pueden vivir separados y se comunican a un nivel energético tan intensos que la melancolía de uno es la desesperación del otro. Al separarse pierden su poder y son expulsados de la empresa. Al reunirse unifican sus fuerzas mágicas y regresan a la empresa como sus dueños.

Son dos universos, el mítico y el de la calle, que al conectarse provocan una emoción que es irónica, bienhumorada y profundamente actual, porque la autora introduce el mito junto a un anuncio de *Coca-Cola* con una fórmula conscientemente antielitista. Las novelas de Clara Sánchez dialogan, pues, con narraciones anteriores, discursos que llegan de un pasado remoto y difuso, para que el lector extraiga interpretaciones caleidoscópicas del panorama actual. La discoteca de *Presentimientos* se llama “Felicidad”, allí se reúne el vicio y el pecado, es una antesala del infierno y dentro está un ser demoníaco, Marcus. Al lado está, “La Trompeta Azul” que remite a una voz profética de un dios vengativo en la costa mediterránea que posiblemente anunciará en breve el Juicio Final, tantas veces nombrado en *Últimas noticias del paraíso*.

El mito proporciona a Clara Sánchez un tipo de trascendencia ajena a los prejuicios académicos; la referencia simbólica llega como un rumor suave e implacable a los hechos cotidianos que ella cuenta. Así, el lector percibe un eco memorable y simbólico de ese imaginario ancestral en unos personajes que ansían comprar en el centro comercial de su barrio, que se llama Apolo, que es mucho más moderno que el

zoco Minerva, o comprarse unas zapatillas *Nike* (curioso nombre de marca). El texto resultante de Clara Sánchez permite la aproximación a lo mítico con nuevos significados, con guiños que proporcionan sentidos divergentes, iluminadores de los oscuros rincones de la realidad cotidiana, a veces tan próxima que no somos capaces de descifrar sin estas estrategias. Recuerdo también aquí el lago que aparece en *Últimas noticias del paraíso*, que es otra Laguna Estigia en Majadahonda o en un paisaje de cualquier barrio de clase media-alta de las afueras de cualquier ciudad.

El mito en la literatura ha sido estudiado por Barthes en *Mitologías*, volumen que recoge un conjunto de estos escritos entre 1954 y 1956; el libro apareció en 1957. Barthes apunta lo que significa el mito inserido en la cultura contemporánea:

Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre. Porque la naturaleza en la que se encierra a los hombres con el pretexto de eternizarlos no es más que un uso, y es justamente ese uso, por más difundido que esté, el que los hombres necesitan dominar y transformar (BARTHES, 1999: 138).

El tratamiento paradójico de la postmodernidad del elemento mítico dota de una enorme vitalidad a la narración, enfrentando la frescura de una versión iconoclasta, que reinterpreta los mitos clásicos, al discurso con tono solemne del discurso academicista. Aquí es conveniente retomar el punto de vista de Eco. En su estudio *Apocalípticos e integrados*, el autor analiza cómo en el pastiche que propone la postmodernidad un artista puede trasladar grandes obras de la literatura universal al cómic y también reutilizar el repertorio simbólico clásico mezclándolo con mitos propios de la cultura de masas. Así la postmodernidad conecta Superman a Hércules, a Roldán, a Pantagruel y hasta a Peter Pan. Y por debajo de la obra artística hay otro elemento subversivo; se presienten las nociones de producto y consumo reformulando la cultura de la elite.

Estas novelas tienen todo esto; sin reservas. Nuestra Julia de *Presentimientos* (2008) recrea la historia de pasión entre Amor y Psique, una leyenda transmitida por Apuleyo en sus *Metamorfosis* (*El Asno de oro*). Ella, Psique, alma, es de una hermosura sobrehumana que sufre el castigo de su belleza y de su imprudencia. El castigo de su sueño perpetuo a su vez remite al viejo cuento de *La bella durmiente*. Julia también recorre su mundo de sombras y sueños como un Ulises moderno. Y Patricia en

El cielo ha vuelto es una princesa encantada que también debe abrir los ojos, pues vive dormida. Patricia necesita reinterpretar el mito de la bella durmiente, que no necesita de príncipes lejanos para ser valiente, hermosa y bienaventurada. En su caminata personal deberá aprender a ser ella misma; acabar con sus miedos de no ser aceptada por lo que ella es de verdad. La Patricia del comienzo se mira siempre en los ojos de otro, esclava de su miedo a no ser amada, aceptada. La Patricia del final del cuento construye su destino y en el ejercicio de su determinación halla su felicidad. Fran, en *Últimas noticias del paraíso* compra en el Zoco Minerva y va a la tintorería del mismo nombre; Venus, el planeta, brilla en el tejado de la chica que ama. Hay un extraño lago donde aparecen cadáveres, un perro llamado *Ulises, Uli*, capaz de sortear muchos laberintos, entre otros muchos guiños al mundo clásico. En la Torre de Cristal, los laberintos del edificio mezclan referencias literarias mitológicas donde conviven Polifemo y Galatea, Psique y Cupido, Píramo y Tisbe, Hero y Leandro con los informes que hay que preparar para la junta de accionistas. Cuando un lector se asoma a este universo de hipertextualidad de Clara Sánchez entiende mejor películas como “Poderosa Afrodita” de Woody Allen.

El ser humano que se refleja en la obra de Clara Sánchez, y especialmente en estas cuatro novelas, está carente de creencias; por eso, paradójicamente, puede abrazarlas todas. La fuente de paradigmas que emplea en un momento de aprieto es inagotable; encontramos referencias a la mitología grecolatina, bíblica, oriental, esotérica, a la ciencia-ficción... Julia, cree, como la narradora de *Un millón de luces*, Patricia y Fran, que los amuletos pueden salvarles de los peligros que enfrentan.

Me ha servido mucho. Fue una gran idea ponérmelo. Ha sido mi talismán y cuando sentía que no lo llevaba todo empezaba a torcerse. Una vez lo extravié y creo que no me he encontrado tan perdida en mi vida. En el sueño era muy luminoso, deslumbrante (SÁNCHEZ, 2008: 358).

En el caso de Patricia, puede llegar muy lejos para obtenerlos, para poseer uno de ellos contrata a un delincuente que acaba golpeando a su primera dueña para robárselo. Viviana en *El cielo ha vuelto* es una vidente con todas las características de las sacerdotisas del templo y las brujas de los ríos ancestrales. Como bruja, un gato la acompaña en sus hechizos y premoniciones y su casa es una especie de cueva metida en un barrio céntrico y sucio de Barcelona en donde cultiva las hierbas que necesita para sus brebajes mágicos:

Cuando Viviana apareció, la vista se me había ido acostumbrando a la semioscuridad. Algunas de las ramas que colgaban estaban secas y otras iban secándose. Viviana avanzó hasta mí apartándolas con las manos, como si atravesara la selva. Y en cada movimiento se desprendían ráfagas de distintos aromas (SÁNCHEZ, 2013: 57).

Los extraterrestres y los ángeles son temas de Fran para charlar con su amigo *Alien* (su nombre lo dice todo). Además, pasa tranquilamente del universo mítico bíblico y al de la cultura de consumo, de ciencia-ficción y esotérica. Fran se abraza a la Biblia porque aunque no la entiende leer un salmo le proporciona la seguridad de formar parte de la Gran Memoria, la mente de Dios:

Me pongo la camiseta de promoción del Apolo, que me sirve para dormir, y me meto en la cama con la Biblia, Me produce una gran paz, la sensación de que estoy leyendo algo sagrado, donde no siempre se entiende todo (SÁNCHEZ, 2000: 262).

Julia recorre mil veces el laberinto de la ciudad, en realidad, es lo único que hace, constantemente. Sale de él cuando el delicioso olor de una tarta de chocolate la pone en el camino de salida, como veremos, otra referencia mitológica pasada por la cocina del siglo XXI. El laberinto es una referencia mítica con la desorientación que producen los idénticos bloques de pisos, urbanizaciones, peluquerías, chalets, bancos y bares. También es un estado de espíritu. El doctor Romero -cuántos doctores hay en la obra de Clara Sánchez para que tengamos la voz de la ciencia- entiende cómo debe ayudarse a Julia:

Se trata de aprovechar la experiencia de la paciente para crearle pasillos por los que volver a la realidad. Se trata de abrirle puertas. En definitiva, de ayudarla desde la conciencia que le queda. Empujarla un poco hasta aquí, ¿comprende? Desde luego, este tratamiento no es incompatible con el protocolo normal que se aplica en estos casos. Ya le digo, no hay nada que perder y tal vez algo que ganar (SÁNCHEZ, 2008: 127).

La narradora de *Un millón de luces* está invitada a ver cómo los dioses, dominados por pasiones a la altura solo de su naturaleza, van a provocar la destrucción del mundo de los hombres. El universo de las oficinas, el planeta Solaris según ella, es un reino engañoso.

(...) Jano ya no es el mismo. Comienza a distinguirse de Alexandro, igual que dos cromosomas que toda la vida han funcionado juntos y que inician su separación.

A Jano se le pronuncian las ojeras y se vuelve tan melancólico y distraído, que me temo que no hace otra cosa que pensar en Conrado, aunque no se puede asegurar en estos momentos, porque los primeros momentos de algo son siempre confusos, algo deja de ser y se convierte en otra cosa, como cuando un gusano se metamorfosea en mariposa. Alguien que asistiese a este acontecimiento sin saber que los gusanos pueden dar lugar a mariposas no sabría qué pensar. Lo mismo le sucede a Alexandro con Jano cuando tiene que repetirle las cosas dos veces y cuando discuten cada vez con más frecuencia. Entonces Alexandro le mira con sus claros ojos muy abiertos, sin comprender que se está produciendo un cortocircuito entre ellos y que ya nada será igual. (...).

Todo comienza con aquella primera y demoledora cena de mis jefes con Conrado, tras la cual la relación de los tres se estrecha tanto que Conrado se presenta todos los días en el despacho a última hora de la tarde, lo que altera profundamente a Jano, que consume su tiempo esperando ese mágico momento (SÁNCHEZ, 2004: 133-134).

La mitología moderna está descrita en la literatura de ciencia-ficción. El género se alimenta de la idea del viaje mítico, del encuentro con otras culturas, de descubrimientos extraordinarios que, al fin, enfrentan al hombre con los misterios que esconde su psique y pone en evidencia las contradicciones de la sociedad contemporánea, descrita como una organización invivible por su agresiva forma de convivencia en un contexto donde el azar es un personaje más en la trama. Las novelas de Clara Sánchez hacen guiños constantes al género de ciencia-ficción. Son los narradores-personajes y son las imágenes que la autora evoca las que hacen la conexión con *Solaris* de Lem; *Panilandia* de Abott; *Fahrenheit 451* de Bradbury...

Desde este punto de partida, conviene conocer el relato mitológico, antiguo y moderno, y también los aspectos mágicos del cuento tradicional para establecer los puentes comunicantes con la novela de Clara Sánchez, que recrea nuevas historias nutriéndose de corrientes cultas y populares. Eso se hará en el análisis de cada uno de estos títulos, señalando detalles. En efecto, *El cielo ha vuelto* es de arriba abajo un cuento de hadas que Clara Sánchez reinventa con significativas modificaciones, por esa razón esta tesis se detiene en los estudios de Propp.

Porque si es importante encontrar los paralelismos, más aún será reflexionar sobre el sabotaje sutil que la autora plantea al lector al reescribir un mito/cuento sobre la arquitectura establecida para dar paso a una interpretación de las relaciones personales y de la identidad femenina más acordes con nuestras aspiraciones contemporáneas.

Clara Sánchez escribe novelas cuya estructura hincra sus raíces en una tierra antigua, ancestral, mágica y simbólica. ¿Por qué sus historias nos llevan, a veces sin saberlo de forma consciente, a un pasado aún remoto? Sus historias se instalan en la sala de una vieja cabaña donde se transmitían cuentos “al amor de la lumbre”. Se escuchaban en reunión íntima, al final del día, cuando el sueño y la realidad parecen juntarse. Son los cuentos maravillosos que se han transmitido desde el origen de la cultura humana. Describen la peripecia de un héroe que debe triunfar contra fuerzas sobrenaturales. El lector espera y sabe que un hada, una bruja o un mago vendrán al rescate. Eso le pasa a Julia, que tiene a Abel y tiene la fuerza mágica del amor, y sobre todo le ocurre a Patricia. Mientras el contador narra los sucesos, los oyentes están atentos a los mensajes enigmáticos pero esenciales que se asoman al margen de la anécdota. De repente, el héroe encuentra un talismán que sirve para sortear miles de peligros, o una anciana fea y solitaria le enseña el extraño poder de unas palabras al ser pronunciadas. El mal puede ser absoluto, oscuro, difuso y al mismo tiempo estar presente en cada cosa. El camino se hace largo y cuando llega la oscuridad aparecen monstruos y seres extraños. Es necesario un comportamiento valiente a pesar del miedo.

Las historias de Clara Sánchez nos cuentan algo que viene de lejos, desde una verdad remota y trascendente. Asistimos a la aventura de un viaje significativo en el que, durante su periplo, sorteando peligros que vienen de fuera y de dentro, un ser más o menos inocente debe reinstaurar o percibir un mundo más verdadero, un mundo donde encaje. Evidentemente *Presentimientos* y, sobre todo, *El cielo ha vuelto* tienen una estructura y unas referencias que claramente remiten al cuento tradicional maravilloso. En *Últimas noticias del paraíso* y *Un millón de luces* pueden verse aproximaciones textuales evidentes a esa fuente ancestral.

Las interpretaciones psicoanalíticas identifican las leyendas de la antigüedad como almacenajes de símbolos del inconsciente colectivo. Tales análisis establecen una cierta identificación entre el sueño, el mito y el cuento maravilloso. Bettelheim (2006), autor del conocido estudio *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, escribe:

Todo cuento de hadas es un espejo mágico que refleja algunos aspectos de nuestro mundo interno y de las etapas necesarias para pasar de la inmadurez a la madurez total. Para aquellos que se sienten implicados en lo que el cuento de hadas nos transmite, éste puede parecer un estanque tranquilo y profundo que a simple vista refleja tan sólo nuestra propia imagen, pero detrás de ella podemos descubrir las tensiones internas de nuestro espíritu, es decir, sus aspectos más ocultos y el modo en que logramos la paz con nosotros mismos y con el

mundo externo, que es la recompensa que recibimos por todas nuestras luchas y esfuerzos (BETTELHEIM, 2006: 364).

A partir de aquí, podemos dar un paso más y aceptar que, al cabo, estas historias ancestrales guardan la memoria, consciente e inconsciente, que unas formas de vida y de algo que fuimos y que tal vez en algún grado aún somos; y por eso las novelas de Clara Sánchez de este período han sido un éxito en ventas y en premios, porque presentan en forma y fondo elementos que conoce, incluso *sin reconocer*, el lector contemporáneo. Porque ahí reside parte de la paradoja que posiblemente explique por qué una autora actual recurre a esquemas clásicos: a través de ellos podemos tomar conciencia del mundo real. Julia necesita sufrir un aparatoso accidente para tomarse un tiempo para ella misma y escudriñar sus contradicciones. Al final, en esos cuentos antiguos y en estas novelas actuales se habla de seres humanos, de sus grandezas y mezquindades; de las apuestas que hacen los *dioses* o los demonios sobre el destino de los mortales. A Patricia quieren matarla..., ella descubrirá, en una novela que cruza la intriga policíaca con la psicológica y la fantástica, cómo la mentira que le rodea es la mayor amenaza. Las novelas de Clara Sánchez son cuentos modernos con personajes que enfrentan la muerte, el amor y, en definitiva, recuerdan al lector su necesidad de dotar de sentido la existencia. Fran tiene que jugársela para llegar al tesoro que le permitirá liberar a su madre de la clínica, y a él de su vida absurda en el videoclub “la clave que Serafín me hizo memorizar es lo único que tiene valor en mi cabeza, o sea, es lo único que existe nada más que en mi cabeza. Y deseo que también exista fuera de ella. Pongo gran energía en este pensamiento para que se haga real y sólido como una piedra” (SÁNCHEZ, 2000: 327-328).

Y en este punto hemos llegado, como era inevitable, a reunir dos términos que, en el caso de Clara Sánchez conviven y son vasos comunicantes: *cuento maravilloso* y *mito*. Si pensamos en *Presentimientos* (2008) y en *El cielo ha vuelto* (2013), entendemos que la autora transita entre uno y otro, complementando con matices de ambos su escritura.

El mito puede haber dado forma a los cuentos maravillosos, o bien ambos comparten un origen común derivado de rituales y religiones arcaicas. Parece seguro que son respuestas a la necesidad del ser humano de reproducir las mismas historias,

incluso sobre apariencias diferentes, como sustento ideológico que configura la organización de la Humanidad (ALMODÓVAR, 1987).

Almodóvar, en su *Cuentos al amor de la lumbre* (1987) establece una relación entre cuentos maravillosos españoles y mitología. Así, enlaza *Blancaflor* con Medea; *El príncipe encantado* con Amor y Psique; *La princesa encantada* con Perseo y Andrómeda; *La mano negra (Barbazul)* con Helena, prisionera de Teseo; *Juan el Oso* con Ulises y con Hércules; y el mito de Fausto o la venta del alma con numerosos cuentos, entre ellos *Blancaflor*, otra vez. De ellos se nutren especialmente *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto*. Estas novelas son realmente cuentos, y para su comprensión se escribe este apartado.

El origen de estos cuentos es antiguo, se remiten al neolítico. Se sitúan en medio del conflicto y describen los hábitos sociales emergentes de esa cultura. Necesariamente debemos comenzar por saber qué ideología los creó para entender para qué se utilizan hoy subvirtiéndolos esos mismos valores.

El cuento tradicional defendía los derechos hereditarios de propiedad privada de una organización social exógama y tribal, y se posicionaba en contra del “comunismo” primitivo de una organización social anterior, cazadora y endogámica. Por supuesto que la transmisión a hijos legítimos marcaba una posición nueva del hombre y de la mujer en relación al poder. La mujer en el neolítico pasó a ser percibida como un ser potencialmente peligroso.

En efecto, los personajes masculinos de los cuentos que llegaron hasta nuestro días actúan conteniendo el poder femenino, que debe ser controlado, vigilado. La mujer que se representa en *Blancanieves* o en la *Bella durmiente* se convierte en un sujeto sospechoso, como mínimo, a quien hay que educar o castigar, según convenga, pues solo ella puede subvertir el nuevo orden. Veremos lo que hace Clara Sánchez para dinamitar esta ideología y trasladar ese mundo de creencias, aún instaladas de alguna forma en nuestra sociedad, a un escenario asfixiante donde sus personajes femeninos se rebelan.

Vladimir Propp, en su consagrado estudio *Morfología del cuento*, publicado en 1928, descubre una estructura formal que es común en los cuentos “de encantamiento” y “de costumbres”. Nosotros vamos a detenernos ligeramente en describir su trabajo en relación a los cuentos maravillosos. Como vamos a demostrar, Clara Sánchez toma mucho de su estructura y características peculiares, recreando los arquetipos pero recolocándolos, de pies a cabeza con la intención de discutir el viejo

paradigma y proponer una nueva forma de ver el mundo y de vernos a nosotros por dentro.

Primero, pues, antes que nada, conviene que nos detengamos a examinar la estructura del cuento maravilloso para que después entendamos mejor el peso (de envergadura) de las transformaciones que introduce nuestra autora.

Cuando aparecen diferentes versiones del mismo cuento, se dice que este es un *arquetipo*. El DRAE nos ofrece las siguientes definiciones del término:

Arquetipo.

(Del lat. *archetypus*, y este del gr. ἀρχέτυπος).

1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.
2. m. *Ecd.* Punto de partida de una tradición textual.
3. m. *Psicol.* Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.
4. m. *Psicol.* Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo.
5. m. *Rel.* Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos.

Propp, en el estudio de la *forma* del cuento, tiene en cuenta el estudio del papel de los personajes y sus atributos, y especialmente se centra en los motivos o acciones que llevan a cabo. A estos los considera elementos definitorios del cuento maravilloso. Así, identifica y clasifica cada episodio, que se entiende como acción determinada, con el nombre de *función*. Al tomar en cuenta las acciones que determinan la intriga del cuento, llega a identificar hasta treinta y una (31) funciones, que pueden aparecer con algunas reagrupaciones diferentes según el cuento (en parejas o series) pero siempre aparecen en una secuencia fija que, en su esencia, justifica esa idea de estructura del género.

Las funciones seguirían esta secuencia de acciones: se parte de una carencia o de un agravio o fechoría que comete un agresor contra el héroe (o su familia o clan). La agresión es o conduce a algún tipo de *encantamiento* de la princesa (a veces es el varón quien lo sufre). La princesa *encantada* puede haber sido raptada, enajenada, escondida, seducida o metamorfoseada (pueden darse varias de estas circunstancias a la vez) por el agresor. El héroe o la heroína (según quien sea el protagonista) es el encargado/a de liberar a la víctima. Al final, como recompensa, el desenlace suele ser un feliz matrimonio. Julia sufre una amenaza exterior, que va mucho más del accidente fortuito en la ciudad de playa, en realidad ella está amenazada desde el momento en que

ha disociado la felicidad de su destino. El robo de la diadema, su extraña dependencia con Marcus, han secuestrado su voluntad. No sabe quién puede salvarla, sus sueños en Madrid están vacíos, no le dicen nada. Necesita emprender un camino mágico, sorteado de peligros, armada con talismanes y guías, para vencer las circunstancias adversas. Patricia sufre una amenaza de un enemigo indeterminado, es un extraño encantamiento que se cifra en su muerte. Su ceguera la convierte en un personaje esquizofrénico, encantado, durmiente. La heroína no será otro que ella misma. Y descubrir esa verdad, que es ella quien debe salvarse, es el eslabón que permite su victoria frente a sus enemigos.

Entre las funciones intermedias, o acciones que se producen a lo largo de la narración, se sucede un viaje o alejamiento de la casa; en el itinerario de ese viaje de aprendizaje el héroe se enfrenta con una o varias pruebas que debe superar. En cada paso victorioso, el héroe extrae una enseñanza que le va a permitir enfrentar la prueba siguiente, en una secuencia de ritos de paso. Para superar las pruebas, el héroe / la heroína lleva consigo un objeto mágico (o varios, a veces entregados en secuencias diferentes) dado por un donante (una viejecita, un hada, un mago). Ese objeto-talismán será de gran ayuda en un momento trascendental, cuando se produzca el combate con el agresor. En el viaje de vuelta el/la protagonista debe aún enfrentar persecuciones, huidas *in extremis*; en muchos casos va a sufrir una gran desorientación en el camino que, a su vez, le genera el temor de no poder regresar a casa jamás. Coincide ese momento difícil con la pérdida o robo del objeto mágico, que debe recuperar como sea para poder lograr sus objetivos. En las postrimerías del relato, recobrado el talismán y superados los obstáculos, vencido al agresor, el héroe/ la heroína retorna al lugar del que partió, a veces incluso de incógnito, pero conociendo las claves de lo acontecido: ha desenmascarado al agresor y con ello podrá, al final, obtener el reconocimiento público y la recompensa por su proeza. Todo lo dicho es palpable en el itinerario dramático de Julia y Patricia, que deberán superar mil y una pruebas y dotarse de los objetos mágicos que, en momentos intensamente críticos, les ayudarán a salvar los peligros. Durante los vericuetos de su peregrinaje perderán o les sustraerán lo que portan, pero tendrán el valor suficiente de recuperarlo. En la novela moderna el talismán y el conjuro operan como catalizadores de la confianza en uno mismo. Esa fortaleza interior, fundamentada en una percepción positiva de su valor y en su identidad, será la que las libere de sus cadenas.

Común es que el protagonista aspire a la mano de una princesa, o que la princesa intente encontrar al príncipe o al varón que más virtudes posee. Para lograrlo, será necesario el uso de su astucia, que le permitirá superar las difíciles pruebas que se le presentarán en el camino. Como ayuda, se valdrá de uno o varios objetos mágicos o talismanes que habrán llegado a sus manos gracias, casi siempre, a la donación de una viejecita que es hada o bruja. Sin duda, las historias de Clara Sánchez de esta etapa son historias de amor. Sin él no tiene sentido el drama y sin él no existe la recompensa. Son personajes astutos, Fran, Patricia, Julia no se amilanan, pueden trampear, robar, mentir, son inteligentes y audaces. Y tienen de su lado a las fuerzas mágicas.

Las principales funciones son las que se refieren al objeto mágico, a las pruebas que sufre el héroe. A las tareas difíciles, al combate con el agresor. [...] De modo más categórico: no es un cuento maravilloso aquel que no posee ese objeto llamado mágico que sirve al héroe para reparar la fechoría del agresor o colmar la carencia inicial del propio héroe o de su familia. (ALMODÓVAR, 1987: 23-24).

Por lo tanto, si consideramos que la existencia del objeto mágico es de tal importancia que define y determina la inclusión del texto dentro del género de cuento maravilloso, todo lo que gira alrededor de él está cargado de significado. Lo mejor es dirigirse al autor del estudio, Propp, que en su análisis y clasificación establece combinaciones de elementos de transmisión del objeto que tendrán su importancia al trasladarlas a la narración de Clara Sánchez:

XIV. EL OBJETO MÁGICO PASA A DISPOSICIÓN DEL HÉROE
(definición: recepción del objeto mágico, designada por F.)

Los objetos mágicos pueden ser. 1º, animales (caballo, águila, etcétera); 2º, objetos de los que surgen auxiliares (el mechero y el caballo, el anillo y los jóvenes, etcétera); 3º, objetos que tienen propiedades mágicas como la maza, la espada, el violín, la bola y muchos otros; 4º, cualidades recibidas directamente, como por ejemplo la fuerza, la capacidad para transformarse en animal, etcétera. Llamamos objetos mágicos a todos los que se transmiten de este modo. Las formas de transmisión son las siguientes:

1. *El objeto se transmite directamente.* [...].
2. *El objeto se halla en un lugar indicado* [...].
3. *El objeto se fabrica* [...].
4. *El objeto se vende y se compra.* [...].
5. *El objeto cae por azar en las manos del héroe (lo encuentra).* [...].
6. *A veces el objeto aparece espontáneamente.* [...].
7. *El objeto se bebe o se come.* [...].
8. *Se roba el objeto.* [...].

9. *Diferentes personajes se ponen a disposición del héroe. Por ejemplo, un animal puede ofrecer sus propios servicios al héroe (...).* (PROPP, 1981: 53-55).

Cuando analicemos *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto* podremos comprobar todos estos pasos.

Almodóvar (1987) también menciona un punto de vista que resulta muy productivo cuando lo interpretamos en la clave de la novelística de Clara Sánchez. Puede definirse, en opinión de este autor, el cuento maravilloso a partir de los personajes. Estos, considerando el término en una acepción de noción flexible y amplia, son seis en este tipo de narración: el héroe; el falso héroe; el agresor; el donante del objeto mágico; la víctima y los auxiliares del héroe. Por supuesto que en el caso de Clara Sánchez, autora cuyo anclaje emocional y cultural es postmoderno, héroe y víctima son la misma persona. A veces aparece actuando más con un perfil o con otro, según la contingencia. La visión flexible de *personaje* como noción y no como *persona* permite que, por ejemplo, que haya también más de un agresor, en cuyo caso cada uno sería un *actor*, mientras que al personaje genérico lo denominaríamos *actante*.

¿Para qué se crearon estos cuentos? ¿Para qué los recrea Clara Sánchez, por qué envuelve sus historias en una estructura de voces tan antiguas? ¿Cuál es la carga de profundidad que añade la autora, al reutilizar un arquetipo que reconocemos pero que se ha movido de lugar hasta transformarse en otro?

Si los personajes de antaño pasaban por una vivencia de muerte o casi muerte ceremonial para emerger, después de superada la prueba, como adultos poseedores de todos los derechos y deberes dentro su comunidad o tribu, de igual manera los personajes de Sánchez vuelven a sus vidas, después del periplo probatorio, más fuertes, más sabios y más amados (porque se aman a sí mismos).

En los cuentos maravillosos del Neolítico las princesas no salen por ahí para vivir o sufrir aventuras. La mujer debe guardarse, porque su valor existe en tanto exista su virginidad y su comportamiento sea ejemplar (las princesas casaderas viven encerradas en sus castillos. Cuando se saltan la prohibición son castigadas). Menos en *Últimas noticias del paraíso* (2000), que la voz protagonista es la de un adolescente, las protagonistas de Clara Sánchez son mujeres expuestas a una encrucijada vital que acecha su intimidad, y que está amenazando su estabilidad y su “Yo”. Las agresiones vienen desde dentro (el desconocimiento de quiénes son) y también están en su casa, con su pareja, en la ciudad y el mundo que comparten. Todas sin excepción van a

estrellas lo guía por los caminos. La vida, sin embargo, es imprecisa, cambiante y confusa.

¿Qué son sino historias de viajes los marcos en los que se apoya la anécdota vital de los personajes protagonistas de *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto*? Y es que tal vez el viaje representa la existencia misma. El sujeto encuentra conocimiento, peligros, aprendizaje, autocontrol y suerte en él, y sin él, es imposible entender la existencia. Los viajes hacia el mundo y el viaje interior poseen unas claves que sirven para el aprendizaje intelectual o espiritual y proporcionan visiones nuevas de la vida y de la identidad personal.

El objetivo de este trabajo es analizar la obra de Clara Sánchez atendiendo a su forma de construir personajes y entornos. En las tramas de la autora, los personajes se ven envueltos en viajes que son motores de la acción; lo que transitan los personajes es lo que ocurre. Por ello, hablar de viaje, exterior e interior, en la obra de Clara Sánchez es hablar del ensamblaje de la trama, el que permite la transformación de los personajes en su contacto con otros espacios y otros tiempos y también lo que explica su construcción y evolución personal, su crecimiento. En efecto, sin el viaje como excusa no hay personajes ni entorno, en definitiva, con Clara Sánchez, sin viaje no hay novela.

El viaje literario de Clara Sánchez es mítico, una recreación más de un tema que tiene raíces en el inconsciente colectivo, porque tanto el cuento popular como el relato antiguo.

El viaje tiene ante todo un carácter transformador. Acerca la vida a la persona y contribuye a la construcción de su identidad. Desde Homero, el hombre viajaba en busca de aventuras, viajaba para encontrarse a sí mismo, en una suerte de rito de paso que le haría volver a su tierra más sabio y tolerante, enriquecido por el aprendizaje de la travesía. Un adolescente ateniense salía para emprender un viaje que lo llevaría a puertos nuevos, allí aprendería de otras gentes, de nuevos maestros y escuelas, se probaría en oficios, aprendería cómo ganarse la vida, pues trabajar formaba parte de la realización personal y a la vez el trabajo se entendía como un servicio del individuo hacia su comunidad. Viajar era aprender a vivir. A su vuelta, demostrado ya que se había hecho adulto, obtendría los derechos plenos de la ciudadanía ateniense. ¿Qué es lo que nos cuenta Clara Sánchez a través de Fran, en *Últimas noticias del paraíso*? Pues más o menos una historia hacia la madurez, pero las diferencias que presenta la experiencia del joven de Atenas y Fran no son pueriles, pues en el mundo actual todo está degradado. En este caso, Fran tiene que superar las fronteras de su

barrio de chalets de las afueras para llegar, con un autobús o con el coche de su madre, el periplo consiste ir desde su barrio de clase media por la autopista hasta la ciudad. En Madrid está uno de sus paraísos, (La Castellana, apartamento 121), Serafín y Yu. De él obtiene el dinero, oculto en una cuenta opaca en Suiza, de ella el amor y el viaje a China.

La autopista separa el mundo adolescente del adulto, pero el autobús no es Argos, la nave prodigiosa, ni el conductor su timonel:

Este mismo conductor es quien nos traía de vuelta muchas noches cuando Edu y yo salíamos a beber y Edu siempre se mareaba mucho más que yo, hasta límites verdaderamente asquerosos. Bueno, pues mientras que nosotros nos hemos hecho unos hombres como suele decirse, el conductor sigue igual. El cielo se vuelca en la luna del autobús, así que todo lo que todo lo que se ve por la parte delantera es azul.

Recuerdo cuando erais más jóvenes tú y ese amigo tuyo rubiales, el que ha desaparecido. Os sentabais atrás con la peña, bien mamados por cierto.

Hago lo que habría hecho Eduardo, marcar las distancias adoptando un vocabulario distinto al del autobusero.

No sé quién ha divulgado una falacia semejante (SÁNCHEZ, 2000: 224).

Su amigo Edu y su hermana y primer amor, Tania, se van a buscarse la vida a México, donde él está empleado en una organización mafiosa y ella se ha casado con un matón. Tania le cuenta a Fran sobre su hermano cuando le pregunta sobre su trabajo:

Nunca me he metido en eso. En realidad no lo sé. Negocios. Sacar dinero de aquí y meterlo allí. Hacer prosperar empresas que han fracaso. Alquilar aviones. Agencias de viajes. Mi marido dice que Eduardo es un genio, pero que pasa de rosca, que no sabe cuándo hay que parar. Aquí tiene una casa preciosa en la Colonia del Hipódromo, pero no ha puesto los pies en ella es de hace mucho SÁNCHEZ, 2000: 207).

El viaje significaba la fascinación por lo extraordinario. Al principio fue el viajero-poeta de la *Odisea*, después Heródoto y Xenofonte fueron los narradores de experiencias penetrantes, para Fran, su Ítaca es China. Este país es su proyecto de felicidad particular. Le tortura no haber ido aún “nos decimos hola y adiós. Si hubiera ido a China y hubiera vuelto, yo sería el tío que ha estado en China y esto se les notaría en los ojos, en el saludo. Así que soy el tío que se ha quedado en el sitio que se han hartado de ver durante tanto tiempo y que prácticamente han abandonado (SÁNCHEZ, 2000: 283-284). El final del proceso de su crecimiento exitoso es justamente partir, y de

hecho la última frase de la novela es una despedida a su padre, sencilla y rápida, que le pregunta a dónde va “A China. Adiós” (SÁNCHEZ, 2000: 331).

La literatura griega significó siempre una invitación al viaje, en el que el héroe iba tras una historia de amor, de guerra, de aventuras y riquezas. En medio de nuevos paisajes y gentes, recorría un itinerario viajero y sentimental. Así vivía experiencias de naufragios, de encuentros con seres fantásticos, de visiones de la muerte. A Julia le pasa todo eso en su viaje hacia el interior de ella misma; la ciudad es su periplo, con sus laberintos, le suceden aventuras, sufre la violencia y la deriva de peligrosas pasiones entre dos mundos donde el hospital es la frontera. Como el héroe de la Antigüedad se encontraba durante la travesía con piratas y salteadores, comerciantes y filósofos, mujeres hermosas, demonios y dioses caprichosos, Julia, en *Presentimientos*, realiza un portentoso viaje, extraordinario, pasando por un pasadizo va y viene por la ficción y la realidad. E en su ayuda cuenta con un ángel, un mago, un pequeño genio, Abel, que le manda extraños mensajes, cuenta con Félix, que teje para ella con un hilo especial, el amor, con él consigue retornar al hogar, que por supuesto ya no es el mismo que el que dejó...El mar, como en las historias de viajes de la Antigüedad, es el mundo que comunica los sentidos y la magia con el mundo físico, y junto al mar está el puerto, el refugio de los marineros-héroes:

(...) se entregó a la contemplación del mar. Era tan azul y tan brillante y estaba tan cerca del cielo que parecía un sueño. La llenaba de un inmenso amor por Tito. El pensamiento de que Tito existía volvía el puerto resplandeciente. Daba paz y alegría ver los barcos grandes y pequeños balanceándose blandamente. (...).

Tirando por la izquierda anduvo hasta la playa.

(...) El ruido del mar se acercaba con cada ola y venía cargado de motas transparentes. La brisa era muy agradable y frágil, como si cualquier pequeño movimiento pudiera desviar los rayos del sol (SÁNCHEZ, 2004: 113-114).

El viaje mítico era el resumen de la condición humana. Por sus terribles dificultades, el viaje representaba una ocasión privilegiada para probarse y probar a los otros la valía personal. Las pruebas del viaje descubrían al sabio y al filósofo, que superándolas, daban prueba de su legitimidad y competencia. Julia recorre al final de la novela los lugares por los que ha deambulado en sueños, maravillándose de las casualidades, simetrías y temores que conectan lo que imaginó y lo que está en la vida real.

Viajar era también una disciplina intelectual. “Ver por sí mismo” (*autopsia*) transformaba al viajero en profesor itinerante. El viaje era un descubrimiento sosegado y en profundidad que podía durar muchos años, y en estos casos el viajero debía trabajar en cada una de las escalas para procurarse el sustento y asegurar la etapa siguiente. El filósofo y el sabio eran, por tanto, viajeros profesionales.

El viaje era una búsqueda espiritual. El viaje iniciático de estudio y el viaje filosófico eran un episodio obligatorio en la vida de los maestros y se consideraba una escuela de devoción filantrópica. Menos Sócrates, el resto de los filósofos utilizaba metafóricamente el viaje como alegoría ascética, como escuela de sufrimiento formador.

Si se piensa en individuos corrientes, el viaje es una actividad cotidiana, importante, reveladora de conocimientos y buscada porque permite la huida de la rutina. El negocio del turismo masificado se basa hoy en la compra de la felicidad por unos días que al consumidor se le ofrece en una agencia de viajes. La existencia se basa en desplazamientos continuos, hacia el interior y hacia el exterior. Recuerdo aquí la primera escena de *Piedras preciosas* sucede en un aeropuerto, y que el viaje de los hijos de Natalia y Constantino a Londres provoca la conciencia de inutilidad de ella, a partir de ese punto empieza a desordenarse su mundo. Raúl está rodeado del aura de viajero. *No es distinta la noche* arranca con Estela empleada en una agencia de viajes, y porque Víctor quiere escaparse de su vida va a contratar en aquella agencia un viaje, allí se produce su encuentro. En *El palacio varado*, lo más importante pasa en verano, en la playa, junto al tío Alberto. Elena se libera de su pasión, al menos huye de ella, casándose con Albert y trasladándose a Nueva York. Lo que hace Julia en *Presentimientos* es escaparse a la playa por unos días con su familia porque su vida y su rutina la están matando.

Los cambios de un viaje pueden sobrevenir en un simple devenir entre oficinas, lugares de ocio, espacios urbanos. Si el viaje es más ambicioso se accede a otras culturas, se recorren caminos desconocidos y se aprende de personas ajenas a nuestro escenario cotidiano. Patricia, Julia, Fran y la narradora de *Un millón de luces* van y vienen y sobre todo “van” a un espacio en el que no estuvieron antes y que les obligará a probar sus actitudes. Al mover el horizonte de la mirada a Fran, Patricia, Julia y a la chica de la Torre de Cristal les suceden estímulos que pueden reinterpretar lo que piensan de las cosas, transformar en preocupaciones lo que antes no era visible y también resolver sus conflictos. Cada personaje en su viaje, a la playa, a Barcelona, a la oficina o al apartamento de La Castellana, carga con su motivación, sus inquietudes, sus

necesidades. Todo esto conforma el rumbo y el significado del periplo y también sus resultados.

Por eso el viaje que se promete al final se encarga de proporcionarles una nueva metáfora de su vida futura. Fran irá a China, un país que representa la lejanía de lo exótico y la sensualidad de la mujer; Julia se mueve por una ciudad laberíntica para luego volver a Madrid reconociendo elementos de su vida que estaban ciegos para ella; la narradora de la Torre después de los ascensos y su caída en picado estará más cerca de su vocación de escritora con su observación de ese planeta Solaris-Torre de Cristal; Patricia, en su nuevo apartamento en el centro de Madrid, como empresaria y con una nueva pareja, se habrá desprendido de los parásitos que le chupaban la sangre. En esta novela está el tema de la vampirización, que remite a temores ancestrales y que se recoge luego en la leyenda del Conde Drácula para que también tengamos en esta narrativa híbrida una dosis de novela gótica y de terror.

El viaje es una herramienta polisemántica que permite la entrada de muchos temas. En las manos de un narrador puede expresar conceptos físicos e imaginarios en múltiples planos de interpretación. Por ello, en la tradición literaria hay muchas obras que han marcado el devenir del pensamiento a lo largo del tiempo empleando el viaje como motivo narrativo principal. Sin duda, están presentes en nuestra memoria las grandes obras universales: *La Odisea*, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, *La montaña mágica*, *Ulises*, *En la carretera*; etc. Un poco de todas estas novelas está, por ejemplo, en *Presentimientos*.

En “Ulises después de Homero”¹⁹, de Claudio Magris, el autor explica cómo en la visión clásica, el viaje servía para que el personaje se encontrase a sí mismo, pues en la vorágine de los cambios encontraba su verdad. Sus capacidades se ponían en juego en la confrontación de su “Yo” con el mundo, y que el regreso representaba un reencuentro con la casa natal, al final del viaje. Por lo tanto, el recorrido que hace el protagonista viajero es circular: sale al mundo, aprende y retorna a él. A su vuelta, el hogar se encuentra mudado; porque el mismo personaje dota de nuevos significados lo que encuentra gracias a lo aprendido “Ulises regresa a Ítaca, pero Ítaca no sería tal si él no la hubiera abandonado para ir a la guerra de Troya, si él no hubiera roto los vínculos

¹⁹ Magris, C. (2011).” Ulises después de Homero”. *Letras*, 80 (115), p-177. Discurso pronunciado al recibir el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 11 de diciembre de 2009.

viscerales e inmediatos a ella para poderla reencontrar con mayor autenticidad” (MAGRIS, 2011).

El autor reflexiona sobre cómo el viaje es también el escenario que permite observar la debilidad de la identidad en la naturaleza del ser humano contemporáneo:

En el Bildungsroman, la novela de formación, se plantea un problema central de la modernidad o sea, se pregunta si y cómo el individuo puede realizar o no la propia personalidad insertándose en el engranaje cada vez más complejo y “prosaico” de la sociedad. Este es casi siempre - desde el Wilhelm Meister (1795-96) de Goethe hasta el Heinrich van Ofterdingen de Novalis - también un desafío, una peregrinación, un viaje. Pero pronto algo, en la relación entre la singularidad y la totalidad que rodea al personaje, se daña; en la máquina de la sociedad moderna el viajar se vuelve también rehuir, una violenta fractura de límites y vínculos. El viaje descubre no sólo la precariedad del mundo, sino también la del viajero, la labilidad del yo individual, que comienza - como intuirá con despiadada claridad Nietzsche - a disgregar la propia identidad y la propia unidad, a convertirse en otro hombre, “más allá del hombre”, según el significado más auténtico del término Übermensch, que no indica un superhombre, un individuo tradicional más dotado que los demás, sino una nueva etapa antropológica, más allá de la individualidad clásica (Gianni Vattimo). La odisea es sobre todo transformación y no sólo la de los compañeros de Ulises transformados en puercos por Circe, sino del hombre mismo en sí (MAGRIS, 2011).

La transformación de la visión de la realidad por el viaje está presente en novelas como *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto*. Sus finales plantean una dinámica paradójica, que combina la creencia clásica del viaje circular, aunque con los parámetros de la modernidad lo que se encuentra no sea ya lo que se abandonó; el personaje ya sabe que no es posible ser el que fue ni encontrar lo que quedó porque la inocencia se ha perdido y las visiones de la realidad son diferentes en su retorno imposible al origen. Pero en la idea del viaje como metáfora de aprendizaje en las novelas de crecimiento de Clara Sánchez creo que hay otro aspecto aún más interesante, por ser una de las notas de su radical postmodernidad.

Viaje es también huida, aunque paradójicamente escapar de los otros, de las rutinas, de las obligaciones impuestas, sea el modo de encontrar la identidad en las protagonistas de Clara Sánchez. Sin duda, creo que las protagonistas femeninas, Julia y Patricia, necesitan adentrarse en viajes interiores para salvar su vida. Sobre la trascendencia del viaje en relación a la crisis del sujeto, creo que resulta muy interesante la aportación de Sánchez Dueñas, en su estudio sobre los personajes femeninos de Maruja Torres:

La temática de la huida y del viaje con sus inherentes cargas de alienación, angustia, aislamiento, desconcierto, búsqueda de la identidad y soledad funcionan como eslabón de engarce con uno de los principales rasgos argumentales y parámetros discursivos de la posmodernidad, cual es la crisis del sujeto, los conflictos internos de las personas y las angustias vitales que oprimen las conciencias y las vidas de los individuos en la actualidad.

Las problemáticas filosófico-existenciales y las dificultades suscitadas en torno a la definición del sujeto y a sus crisis, su problemática existencia, su alienación en una sociedad alienada o la conflictividad de la identidad del individuo se han constituido como algunos de los grandes y conflictivos engranajes dentro de los enigmas discursivos de la posmodernidad y de los caracteres que la definen e identifican tanto a ella como a sus protagonistas (SÁNCHEZ DUEÑAS, 2013: 633).

El viaje tiene en Julia, Fran, Patricia, la narradora de la Torre de Cristal un transcurso también rectilíneo. ¿Qué quiero expresar con esto? Que el fin del relato da por hecho que la condición primera del ser humano es la de viajero, y el viaje entendido como aprendizaje existencial solo termina con la muerte.

Así es que el viaje no proporciona visiones estables de la realidad, pues la realidad, como vemos siempre con las ideas de Bauman, se levanta sobre la fragilidad de los lazos y las ideologías “del bien” en el mundo líquido actual. La mutabilidad que permea la realidad impide, en sí misma, la consolidación de creencias que tengan la validez de una vida, por lo tanto, todo aprendizaje es susceptible de caducar o mudar. Paralelamente, los discursos que se producen son simulacros, por eso el personaje deberá mantener una actitud de alerta ante las propuestas engañosas. Las conspiraciones contra la realidad no son ingenuas, eso ya lo dejó claro Baudrillard,

Por lo tanto, el viaje no termina; el lector puede suponer que ningún personaje de Clara Sánchez llega a la meta absoluta en su búsqueda de verdades o de identidad, aunque la novela llegue a su fin y el final sea más optimista que otras veces. Julia, Fran, Patricia, la narradora de *Un millón de luces* no regresan para quedarse porque si la inercia social es la fabulación, deberán partir de esta experiencia de crecimiento para cuestionarse lo que saben de sí mismos y lo que saben del mundo. Me refiero aquí a lo que Lyotard llamaba la desconfianza en los metarrelatos unificadores o simplificadores.

Las novelas que analizo aquí tienen como metáfora principal la idea de viaje asociada a crecimiento casi siempre expresados en clave femenina. Ellas, las narradoras, y también Fran, comienzan el relato en una situación desfavorable. El aprendizaje que conlleva la superación de las trampas que presenta el viaje va a tener como fruto el que

adquieran un mayor control y valentía para enfrentarse a las amenazas y peligros. Con esos dones podrán resolver los conflictos planteados y, sobre todo, tendrán la oportunidad de aprender algo muy importante: aprenderán a estar alerta, a adaptarse a los cambios y a abrir los ojos.

4. El tejido de la trama

Nuestra escritora reformula con voz propia la intriga en que se inscriben los personajes míticos y reinventa a través de ellos una forma de percibir lo contemporáneo de forma más íntima y sagaz. La metáfora que supone el ingrediente mítico conecta lo ancestral con lo cotidiano. Los personajes de estas novelas, Fran, Julia, Patricia, la anónima voz que viene de la torre de oficinas, y las ciudades con sus laberintos, establecen con los héroes, dioses, monstruos, escenarios olímpicos o bíblicos un diálogo simbólico que reinterpreta lo clásico en una clave de postmodernidad.

Así, las referencias mitológicas chocan con el presente, y del impacto se percibe un teatro de lo cotidiano más devaluado, frágil, cambiante y actualísimo en el que los personajes de Clara Sánchez se disponen, como simples supervivientes, a combatir sus demonios y vencer sus desafíos. La autora escribe, ya se ha visto muchas veces en este trabajo, sobre laberintos que los personajes necesitan sortear para poder encontrar el enigma que impide su felicidad. Salir del laberinto representa liberarse de las cadenas que lo atan a la infelicidad. Los acontecimientos abocan a los protagonistas a emprender nuevos caminos vitales.

4.1. *Últimas noticias del Paraíso* (2000)

En *Últimas noticias del Paraíso* (Alfaguara, 2000) su trama nos sitúa en un barrio de clase media-alta de las afueras de Madrid, y es Fran, un adolescente desorientado, quien nos cuenta su vida y quien nos desvela sus aspiraciones y sueños. La acción se inicia desde el final de su adolescencia hasta el paso al mundo de los adultos. La novela marca la madurez narrativa de Clara Sánchez y con ella se confirma como una gran escritora.

En una literatura que en palabras de la autora “se nutre de la vida, de la que toma todo lo bueno y malo, lo triste o alegre que ella le da” (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2006: 166), esta novela nos permite reconstruir el proceso de crecimiento del adolescente y luego joven Fran, un ser anónimo de una urbanización de chalets de un barrio de las afueras de Madrid que, a partir de su propio testimonio, nos documentará un tipo de vida muy contemporáneo: el que se *disfruta* en un entorno de confort y bienes materiales propios de la nueva clase media urbana de los años anteriores a la crisis del 2008. El narrador es Fran; la autora ha preferido un “Yo” adolescente y masculino, un narrador que le permite presentar el recorrido narrativo a través de los cambios que vive y las acciones que hacen que progrese la acción. Hay que decir que en esta novela se encuentra uno de los ejemplos más logrados del humor de Clara Sánchez. *Últimas noticias del paraíso* es una novela que tira con bala mientras el lector pasa las páginas riéndose.

En *Últimas noticias del paraíso* la trama se dirige hacia los nuevos espacios urbanos de la clase media en las afueras. Estas urbanizaciones se componen de chalet, adosados y apartamentos. En esos espacios se da la mezcla entre la ciudad y el campo, con sus grandes centros comerciales y sus parques y bosques colindantes.

La trama arranca con la historia de su adolescencia contada por su protagonista, Fran, un chico que vive sin demasiadas ambiciones, y hasta una cierta desgana, entre adultos demasiado ocupados con sus problemas como para atender sus necesidades emocionales. A Fran le importan las marcas, comprar, disfrutar de todo lo que le ofrece el paraíso de su centro comercial. Y eso está cubierto gracias a su padre, el proveedor de la familia. Sus padres se separan y eso determina un cambio en las rutinas de madre e hijo, que deben asumir, más bien pícaramente, la nueva situación económica que se crea. El ambiente se reconoce bien: años ochenta y noventa en Madrid, con una

clase media acomodada, hedonista y con jóvenes sin demasiadas expectativas profesionales, en una sociedad donde el esfuerzo del estudio y el trabajo no se valora demasiado. El objetivo principal es tener dinero y ganarlo de la manera más fácil, lo que implica que la forma de obtenerlo importe menos que la cantidad que se consigue. Fran nos presenta a sus padres, a sus primeros amigos, sus primeras ilusiones sentimentales.

La acción transcurre tan ligada a la atmósfera del barrio, a los edificios que lo componen, que los personajes son como parte de ellos; como si la energía que emana de los centros comerciales, piscinas, gimnasios y bosques impregnara las decisiones de los habitantes del barrio. Parece que no ocurre nada especial, pero en una lectura cuidadosa Clara Sánchez habla de la desesperanza y de la amargura de unos personajes sin orientación, perdidos y *esquizofrénicos*.

La novela se divide en dos partes. En la primera, se nos presenta la rutina de Fran, un adolescente que vive con su madre y con un padre al que apenas ve porque se pasa el día trabajando en la ciudad. Su mejor amigo se llama Eduardo, y es hijo de un veterinario, vive en una urbanización cercana a la de Fran, una urbanización de un nivel económico más alto. Eduardo es un chico al que admira porque tiene ambiciones e inteligencia, y que vivirá una gran transformación cuando decida dedicarse a negocios más que turbios en México. Eduardo le dará un día una llave de un apartamento que cambiará la vida de nuestro protagonista.

Hay un personaje muy importante en la vida de Fran, Alien, un joven muy bien informado sobre ciencia –a los ojos del chico– que vive de los cursos y conferencias que imparte en el centro cultural del barrio. Alien es una especie de guía espiritual e intelectual en la vida de Fran, junto a él le pasarán episodios reveladores desde el punto de vista existencial que lo marcarán para siempre.

Su primer amor es la hermana de Eduardo, Tania, con la que apenas tiene relación, pero a la que observa turbado, emocionado. La madre de Fran tiene una vida cómoda y desnortada. Se hace amante de su monitor de gimnasia, al que Fran llama Míster Piernas. Su mote le viene porque se pasa el día corriendo en pantalón corto por los alrededores de la urbanización. Para hacerse el simpático a los ojos de Fran, Míster Piernas le invita a correr junto a él, y también le ayudará a acercarse a Tania, aun sin saberlo. Tania un día le dice que va a casarse, su marido resulta ser un rico mexicano envuelto en negocios violentos, que le ofrece trabajo a Eduardo. Este así se hace rico muy rápidamente.

Un buen día el padre les dice a su madre y a Fran que se va de casa, que quiere otra vida para él. A Fran el hecho no le impresiona demasiado porque no ha tenido mucho contacto con él ya que se pasaba el día fuera de casa, trabajando. Pero su ausencia abre en la madre y en el protagonista la brecha de la incertidumbre económica. Los dos quieren seguir viviendo con las mismas comodidades, y para eso, aunque no quieren, tendrán que asumir cambios tan dramáticos para ellos como la búsqueda de un empleo. En el entorno de Fran la única que hace algo útil es la empleada que va algunos días a la semana a limpiar a su casa. A los dos, madre e hijo, les encanta lo bien que deja el apartamento.

Fran frecuenta un restaurante chino cercano a su casa. Allí conoce a la hija del propietario, de la que se enamora platónicamente. A partir de ese momento, China será para Fran el espacio de los sueños. Un día se tropieza con su padre por Madrid y le pide dinero para viajar a China, a lo que su padre se niega. A Fran la idea de irse a ese país no se le quita de la cabeza.

En la segunda parte, Fran continúa contándonos su paso de adolescente a joven residente en la misma urbanización. El paso de los años no ha logrado que nuestro protagonista haya encauzado su vida, más bien al contrario. La distancia entre sus sueños y la realidad es más que evidente, y eso provoca en él amargura y frustración. Para encontrar algún sentido a su existencia, Fran lee la Biblia y escucha atentamente las reflexiones de Alien sobre la vida, la muerte y Dios.

La madre de Fran se ha tenido que poner a trabajar después del divorcio, muy a pesar suyo. Es ayudante en una clínica oftalmológica, la misma en la que estaba antes de casarse con el padre de Fran. Tan triste y desmotivada se encuentra que empieza a consumir coca, a la que rápidamente se engancha. El dueño de la clínica le propone matrimonio, así es que tal vez ve una salida para dejar de trabajar, otra vez, a través de su estatus de mujer casada. A Fran el asunto de que su madre se case con alguien que no quiere no le apetece nada, y espera que en un golpe de suerte pueda liberar a su madre de ese tormento que es, para ellos, tener que trabajar. La coca le da a su madre el ánimo que no tiene para encarar su rutina.

Fran está trabajando en el videoclub del centro comercial. No ha seguido estudiando, su experiencia en la selectividad ha sido un fracaso, aunque no le importa demasiado. Sueña con ser director de cine y guionista. Por eso ve todas las películas que puede del videoclub. La chica que lleva la administración de la tienda tiene con Fran un flirt, aunque ella duda de todo y además está liada con el jefe. Su vida es eso, ir al

trabajo y luego en casa ver las películas. Un día llega a verle su amigo de la adolescencia, Eduardo, que quiere hablar con él. La conversación es extraña, y le entrega una llave con una dirección, que Fran guarda.

Pasa un tiempo y parece que Eduardo ha desaparecido. Un día su padre, el veterinario, va a preguntarle a Fran por noticias, pero realmente Fran no sabe nada de él. La policía llama a menudo al padre de Eduardo para identificar cadáveres, pero nunca es Edu.

Como su amigo no aparece, Fran decide descubrir qué significan la llave y la dirección que le ha dado Eduardo. Es un apartamento en La Castellana. Allí se encuentra con una oriental, pareja de Eduardo, de la que se enamora. Se llama Yu. A ella también le preocupa la desaparición de Eduardo. Un buen día aparece en una playa el cuerpo sin vida de su amigo. Ha vivido intensa y peligrosamente.

Un vecino del barrio, llamado Serafín, tiene un perro que ladra sin parar. Dirigido por el perro, Fran llega a un sótano donde está ese vecino, escondido. La razón de esa clandestinidad no llega a saberla nunca, pero Fran le lleva diariamente comida y cuida a su perro, que estaba medio solo, medio abandonado. Fran lo hace un poco por curiosidad y también porque espera sacar algo en claro de esa acción. Serafín le dice que tiene un tesoro, y ese tesoro está en una cuenta en Suiza, en un banco. Serafín le da el número de cuenta y le dice que si le ocurre algo, el tesoro es un regalo por lo que ha hecho por él.

Yu le dice que tiene un marido rico en China que ha venido a buscarla. Como no tiene dinero, Yu no ve otra salida que irse con él. Así es que Fran se queda solo en aquel apartamento, añorando a su querida Yu. Para matar el tiempo pasea con el perro del vecino junto a Alien, que también tiene perro. Durante esos paseos, Fran abre su mente a la filosofía y la espiritualidad que Alien representa.

Un día Serafín aparece muerto en un lago del barrio, lago donde ya han aparecido otros muertos. Con esa noticia, Fran decide emprender su camino hacia la utopía. Lo primero que hace es poner a su madre en un buen piso en el centro de Madrid. Es su muestra de amor hacia ella, que por fin podrá desentenderse del dentista y de la clínica y vivir otra vez como a ella le gusta. La empleada de casa no entiende el súbito enriquecimiento de Fran, pero asiste a todo casi como una amiga y “empleada jefe” de la madre. Fran tiene la vida por delante, el dinero le hace libre. Tomará el dinero de la cuenta suiza e irá a China para encontrar a Yu.

4.1.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico

El comienzo de la novela es un gran angular en el que vemos la ciudad, la silueta de las casas del barrio, los aparcamientos de coches, la naturaleza que sobrevive a la conquista urbanística. En esos momentos, la lectura se hace cinematográfica, y parece que estuviéramos contemplando el comienzo de “American beauty”, la película dirigida por Sam Mendes, que por cierto es posterior a la novela. También nos recuerda a “Edward Scissorhands”, de Tim Burton. Clara Sánchez, en su artículo “Lo fílmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*”, (SÁNCHEZ, 2008a) escoge la reflexión de Antonio Soler sobre la influencia del cine en su mirada sobre el barrio de Fran para explicar cómo construye el relato inspirada en el lenguaje del cine. Merece la pena traerla aquí:

El escritor Antonio Soler, en su generoso prólogo a una de las ediciones de *Últimas noticias del paraíso*, describe el escenario de mi novela recurriendo a procedimientos cinematográficos, con una sintaxis impregnada de recursos fílmicos: «...Una urbanización en las afueras de Madrid. Jardines, algunos chalets con piscina, gimnasios, amigos. Pero no. Allí, desde luego, tampoco está el paraíso. Nos damos cuenta nada más acercar la lente para ver de cerca quiénes son los habitantes de ese mundo y cómo es su vida. La cámara acercándose al césped en el inicio de “Terciopelo “. Todo un submundo de insectos carnívoros corriendo bajo la presunta limpieza de la hierba» (Soler, 2006: 6).

Con la minuciosidad de la cámara cinematográfica, mi intención era ir acercando el objetivo a las personas y a las cosas para captarlas en cada uno de sus gestos y de sus situaciones. Buscaba imágenes límpidas, objetivas, desprovistas de cualquier sensibilidad que no fuera la que ellas mismas desprendieran. A ello, me ayudó la percepción recibida del cine, pero también la mirada de los grandes maestros de la ~ literatura, como Pessoa. La técnica del cine y la sencilla metafísica de \ la mirada del gran escritor portugués me guiaron en la indagación en 1 la realidad que yo buscaba en *Últimas noticias del paraíso*: «Mi mirada es nítida como un girasol. / Tengo la costumbre de ir por los caminos/ mirando a la derecha y a la izquierda, / y de vez en cuando mirando para atrás.../ Y lo que veo a cada instante es lo que nunca había visto antes, / y me doy cuenta muy bien de ello... » (Pessoa, 1989: 179).

La novela *Últimas noticias del paraíso* reivindica para nuestra narrativa -en un sentido semejante al reivindicado para el cine por algunos de los mejores realizadores- esos nuevos espacios donde ha empezado a desarrollarse una nueva cotidianidad, un nuevo paisaje, con nuevas formas de mitología popular y necesariamente con una nueva mirada capaz de incorporarla e integrarla en el conocimiento. Las urbanizaciones a las afueras de Madrid o de cualquier ciudad. Esa mezcla de campo y ciudad, esos lugares vagos que se han de ir cargando de identidad a través de la rutina, la imaginación y la inventiva que pongan en ella sus habitantes. El narrador, Fran, es alguien que crece en una de estas urbanizaciones

modernas, definida por la iconografía del Híper, del zoco, del centro cultural, del gimnasio, y por personajes y actitudes ante la vida que surgen de esta nueva civilización (Alien -un nuevo tipo de místico-, la madre de Fran -propensa a las adicciones: a la gimnasia, a la coca-, los asiduos al polideportivo y al centro cultural). Lugares y personas a través de los cuales Fran accede al conocimiento de la naturaleza humana y del mundo. Este chico es un extranjero. Para él -como se dice en la novela- los edificios de la urbanización son tan anteriores a él como las pirámides de Egipto. A veces su distanciamiento de lo que ve procede de la necesidad interna de análisis, de la simple necesidad humana de lucidez y certidumbre, sin dejar por eso de sentirse atrapado en una realidad ineludible (SÁNCHEZ, 2008a: 363-364).

En el mencionado artículo de Clara Sánchez apunta la observación de los profesores Gutiérrez Carbajo y Nogales sobre su punto de vista cinematográfico en su escritura y sus elementos de metaliteratura, y selecciona una cita de su trabajo. Esta es una cita que la propia autora recoge en ese artículo:

La autora también lleva su escritura hasta el mismo lugar de los hechos para, con una técnica cinematográfica de acercamiento, constatar que la familia Clutter era una familia tan corriente y normal como la suya (...). A pesar del acierto técnico de esa forma de narrar tan pegada al terreno, de esa técnica del movimiento que tiene poco que envidiar al travelling cinematográfico, de esos primeros planos y de esos planos detalle, emparentados igualmente con el discurso fílmico, la autora se pregunta «hasta qué punto Truman Capote hace bien en involucrarse tanto en la historia real y mantener una relación tan estrecha con los acusados hasta el mismo instante de la ejecución (GUTIÉRREZ CARBAJO & MARTÍN NOGALES, 2007: 40-41).

En realidad, estamos comenzando a ver una película escrita y dirigida por Fran, es la película que habla de su adolescencia en un barrio madrileño, lo que desemboca en una suerte de discurso escrito y filmado y en un juego de perspectivas temporales muy sugerentes. El cine es realmente el interés de Fran, sueña con dirigir, con casarse con la hija de un productor, su primer trabajo es en un videoclub del centro comercial Apolo, donde pasa las horas muertas viendo todo tipo de películas y juzgándolas (como Tarantino en su juventud). Sueña con el corto que va a hacer y el guion que quiere escribir. La televisión en casa es, como en la narradora de Un millón de luces, su forma cotidiana de narcotizarse, como ver sin parar los vídeos que saca del videoclub:

Esta la televisión. Está el sofá de casa con una manta de viaje de cuadros. Están las citas que tengo la necesidad de seguir viendo cuando salgo del trabajo. Digamos que me angustia toda esa cantidad de cintas que catalogo y que no he visto, que entrego a la gente, y que la gente me devuelve sin saber cómo son.

Cuando los primeros días alguien salía con una película en la mano y al devolvérmela a los dos días me miraba con ojos que habían visto algo más que yo, me sentía literalmente empujado a tragármela. Y fuese como fuese llegaba hasta el final para que nadie me humillase con su mirada. Me he propuesto vérmelas todas. Tal vez es el único propósito serio que me he hecho en mi vida. También sueño con rodar un corto (SÁNCHEZ, 2000: 158).

Fran sueña con hacer su corto, y Alien parece ser un personaje propio de una película de culto para un tipo de público juvenil y *outsider*. Fran lo admira porque tiene acceso a un conocimiento fuera de los patrones de la escuela y de casa. Lleva amuletos, viste de manera peculiar, lleva el pelo largo, se mantiene contando sus historias y su forma de hablar es seductora. Lo que dice transporta a Fran a un mundo mucho más interesante que el que tiene a mano con los ojos. Él forma parte de su película.

Veremos que, a pesar de que esta urbanización de las afueras de la ciudad parece un *paraíso*, esta ciudad diminuta condensa los pecados modernos, ya sea en forma concreta de delincuencia y asesinatos, o en forma más existencial, que se refleja en la falta de ilusiones, el desencanto, en las contradicciones de una nueva clase media emergente, desorientada, desvalida.

Fran es un adolescente que se nos presenta directamente a través del entorno que lo define, se define por el espacio: “Vivíamos relativamente cerca del Híper y un poco más lejos del Zoco Minerva” (SÁNCHEZ, 2000: 11). Es un *ni-ni* a la búsqueda de sí mismo.

Sabemos que vamos a entrar en el microcosmos de una urbanización, podría estar en Majadahonda o en cualquier barrio de las afueras de Madrid. Sus calles están organizadas en agrupaciones de chalets con piscinas privadas o comunitarias. Son chalets aislados, pareados, adosados. Como en toda barriada moderna, los nombres de las calles y edificios se han colocado con una extraña apetencia cultural: se llaman con nombres de grandes escritores y artistas en general, o de héroes y dioses de la Antigüedad. (Por cierto, que está feliz coincidencia, que se da en verdad en estos barrios, debe de hacer muy feliz a la autora, tan proclive a colocar referencias clásicas dentro de sus novelas).

Tal vez por eso, la calle de nuestro protagonista se denomina “Rembrandt”, y en seguida sabemos que el número de su casa es 16, (lo sabemos antes de conocer cualquier cosa).

Sus espacios de ocio son los espacios comerciales: el Zoco Minerva, donde se encuentran el Gym-Jazz, la Tintorería Minerva, la pizzería Antonio (SÁNCHEZ.2000: 63). También está el Híper, donde se puede comprar agua de *Solans de Cabra en tetra brick*, (SÁNCHEZ, 2000: 35). Hay un Polideportivo, (casi irá a trabajar allí) y una piscina comunitaria, a donde va Fran en el verano. Más tarde construirán el Centro Comercial Apolo (SÁNCHEZ 2000: 85) y dentro el videoclub, donde Fran tendrá su primer y único empleo. En la narración aparecen los multicines, (SÁNCHEZ, 2000: 85), y como referencia a un mundo más natural, cerca de la urbanización hay un parque, y un poco más lejos, un mágico bosquecillo de pinos, telúrico, una especie de monte Athos. Muy cerca se halla una extraña laguna en la que aparecen, misteriosamente, mujeres y pájaros muertos...

El Zoco y el Centro Comercial está dedicado a los antiguos–nuevos dioses, (los mitológicos y los del mercado), no hay otros templos religiosos, no hay iglesias tradicionales, en la novela. La urbanización, pues, está protegida por los dioses de la Antigüedad clásica. Minerva (Atenea para los griegos) era en la mitología romana la diosa de la sabiduría, las artes, las técnicas de la guerra, era la protectora de Roma, la patrona de los artesanos. Es decir, es la diosa protectora de la ciudad, de la capital (¿Madrid o el barrio? Posiblemente esto último).

Apolo era el dios del sol y la luz, de la profecía, (tan importante en esta novela porque a Fran le vaticinan que será rico (SÁNCHEZ, 2000: 145) y Tania sueña que su hermano desaparece (SÁNCHEZ 237). Apolo era patrón de Delfos; un dios bello, representado con un arco. El Centro Comercial es un hervidero de gente en sus tiendas, parkings y jardines, aunque está situado en un lugar todavía no demasiado poblado (SÁNCHEZ, 2000: 157). Como gran foro trasladado a nuestros tiempos modernos: “Tiene forma de pirámide de cristal, y las luces aún encendidas se fijan en el vacío, relucen como una pequeña constelación en la nada” (SÁNCHEZ, 2000: 165). Apolo se erige con toda su majestad:

Pasamos la gasolinera, el Centro Cultural, la vereda de los álamos y al fondo las grandes letras en rojo del Híper. Nos introducimos por las calles de aceras rojas, que se van apagando poco a poco, y al final enfilamos hacia el Apolo, cuya luminosidad se funde con la palidez del atardecer” (SÁNCHEZ, 2000: 227).

Los templos de los dioses atraen con su oferta de consumo; el tener o no tener dinero es la primera razón de vida, incluso porque con el dinero se puede obtener la compañía de Yu:

Me cansa la pobreza. Tal vez tendría que buscar un trabajo de verdad, de esos de los que sales agotado y cuya remuneración te permite ser un consumista medio. Echo de menos consumir con regularidad. Ir, por ejemplo, a unos grandes almacenes y encapricharme con chorradas y comprármelas. Debe de encerrar un gran placer el hecho de poder tirar el dinero. Lo que me gustaría es poder regalarle un montón de cosas a Yu (SÁNCHEZ, 2000: 233).

La ciudad está en proceso de cambio constante y expansión, va apropiándose de parcelas de la naturaleza, hasta devorarla: lo rural convive con lo urbano, pero cediendo su espacio.

Los inviernos [de la infancia del protagonista] eran más fríos quizá porque había menos arbolado y menos construcciones y muchas mañanas nos dirigíamos al colegio resbalando sobre una capa de hielo fina como cristal. Bocanadas de viento helado procedentes de todos los horizontes, el de la sierra, el del bosque, el del cerro y el que se deslizaba hasta el lago entre los antiguos sembrados del cielo (SÁNCHEZ, 2000: 126).

¿Será la laguna del barrio una especie de Laguna Estigia? Es probable: de vez en cuando alguien, fortuitamente, se encuentra con una muerta flotando en el agua, o con pájaros muertos, sin explicación. Lo cierto es que ese *paraíso* que es la urbanización tiene unos límites mágicos, y allí, un invisible Caronte parece que pasa las almas de los muertos a través de las puertas del Hades, aunque el servicio tiene sus fallos porque algunos cadáveres quedan por cierto tiempo en el camino. El paraíso está rodeado de fronteras peligrosas e inestables.

Los personajes, cuando la cámara se va aproximando, viven rodeados de multitud de objetos, tan importantes para definir los valores de los personajes que los poseen. Los primeros objetos que aparecen ya nos indican el poder del estatus y del dinero. El pequeño Fran jugaba en un cochecito que simulaba un pequeño Alfa Romeo.

El chalet de Fran es mediano, construido cuando todavía se podía comprar en el barrio, antes de que comenzase la inflación del valor de los inmuebles en la zona. La familia de Eduardo posee un chalet que tiene piscina propia, está aislado, con un gran jardín, mientras que Fran vive en un pareado. A Eduardo le encantan las obras y reformas continuas que se organizan a cada nueva temporada en su casa, con el trajín de

obreros y ruidos. Por el contrario, la casa de Fran no ha sufrido cambios desde su compra. Madre e hijo viven tal cual los planos del arquitecto, en un silencio conservador y más económico.

La asistenta forma parte del paisaje de la casa, por ello no tiene nombre y lo que sabemos de ella es que es la única que trabaja y que asume responsabilidades. Su función no es “ser”, es “hacer”, y su valor estriba en la limpieza que deja alrededor. Es la única con dos dedos de frente en esa casa. A Clara Sánchez le gusta salpicar su narración con descripciones de los olores perfumados, la pulcritud de la limpieza y otros detalles relacionados con el orden:

[Sobre la asistenta]: Decía que era la única casa en la que luego disfrutaba de lo que había hecho, del bienestar que dejaba en ella. En los días de calor el olor a limpieza perfumada, las persianas medio bajadas, las camas perfectamente hechas, la ropa planchada, salvo mis pantalones, y los baños relucientes (SÁNCHEZ, 2000: 50).

Los objetos de marca distinguen a quienes los llevan, son la prueba del éxito, e inevitablemente, quienes no los poseen son el ejemplo del fracaso:

[Sobre Eduardo] enseguida empecé a verle en un Audi y con trajes de lino [...]. Las gafas, el reloj y el cinturón eran de los que salían en los anuncios de la tele.

[El carné de conducir]: [...] Me lo enseñó plastificado, desplegado sobre la piel de una cartera Cartier (SÁNCHEZ, 2000: 123).

Como en todo nuevo barrio, nacen restaurantes, que tienen un éxito durante un tiempo, luego la gente se cansa y tienen que cerrarlos. Hay uno, “La Gran Muralla” que para nuestro protagonista será la antesala del paraíso, pues allí conocerá a la pequeña Wei Ping, alter ego de Yu. El nombre del restaurante, tan común en la realidad, permite a la autora otro juego simbólico con los significados ocultos de las cosas, pues ese restaurante concreto, el de la familia de Wei Ping puede parecer un punto limítrofe entre el barrio y el resto de la ciudad:

Era el único local que no se encontraba en el Híper ni en el Zoco Minerva, sino en un chalet a cuya entrada se habían añadido dos enormes columnas doradas sobre las que descansaba un tejado tipo pagoda (SÁNCHEZ, 2000: 142).

Por supuesto, todo lo que pasa en esa ciudad, en ese barrio, es conocido por los vecinos casi inmediatamente porque “es portentosa la memoria de los habitantes de la ciudad más cotilla del mundo” (SÁNCHEZ, 2000: 225).

Hay mucho que decir del título. Fran considera una especie de paraíso ese mundo urbanizado de su adolescencia. Caminando un trecho, se encuentra una laguna que conduce a los infiernos. Fran tiene, como libro de cabecera, -aunque no lo entiende, la Biblia, porque necesita encontrar respuestas a sus preguntas existenciales:

Esa misma noche mi madre mira con preocupación cómo le quito el polvo a la Sagrada Biblia, lo que una vez más me hace pensar. Me hace pensar que no solo lo malo, sino también lo que podría considerarse bueno, alerta si se sale de lo habitual. Resulta muy inquietante que me tumbe en el sofá y que en lugar de ver la tele abra la Biblia ante mí (SÁNCHEZ, 2000: 169).

Hay dos referencias bíblicas fundamentales en la novela que sirven de antesala a las dos partes del libro. En la primera se pregunta al hombre sobre su relación con Dios: “¿Qué haces para que de él te acuerdes?, Salmos 8” (SÁNCHEZ, 2000: 9), no parece que el hombre tenga noción de su identidad y hay una evidente distancia entre él y Dios. En la segunda se vuelve a incidir sobre el tema del abandono y el olvido de Dios: “Y dice en su corazón: *no se acuerda Dios; ha escondido su rostro, no ve nada.* Salmos 10” (SÁNCHEZ, 2000: 153). Que se intercalen citas que lee Fran en la Biblia, libro que no comprende y por eso le fascina es otro detalle que nos habla del estado de postración existencial de Fran y del uso de materiales míticos que maneja la autora para evidenciar el pastiche cultural contemporáneo en la persona de Fran. No olvidemos nunca que estamos en el *paraíso*, pero es un paraíso muy “extraño”. Fran insiste en el placer que le produce leer, cada noche, algún fragmento bíblico, aunque no lo entienda.

No es baladí lo que sucede con los personajes: para Fran, para los chicos de la urbanización, nombrar es crear la vida, nombrar es proporcionar la identidad en su pequeño mundo. Como pequeños dioses, nombran, renombran, o simplemente, dejan en una masa anónima a aquellos que no interesan.

Por ejemplo, no sabemos cómo se llaman los padres de Fran, para él son sus padres, y existen en la novela en cuanto dan sentido a su relación familiar con el protagonista. Tampoco la asistente (de Fran) o la interna o empleada (de Eduardo) tienen nombres. Ellas no interesan, son “inferiores”, personajes de fondo para Fran.

Las parejas de su madre, para mostrar indiferencia y desprecio, son *Míster Piernas* y *Aros dorados*: la cosificación se explica por sí misma.

El apelativo de Alien es una referencia cómica que los chicos no pueden evitar: Alien “el octavo pasajero” evoca a su raíz alienígena, “rara”, “mística”, porque da conferencias sobre vida extraterrestre.

El *Veterinario*, la *Veterinaria*, (tienen un estatus importante dentro del barrio) pueden ser simultáneamente Roberto Alfaro (faro lleno de fuerza, varonil, moreno, cazador, mal marido y mal padre), y Marina (un ángel de las profundidades, quizá de ese lago que lleva al Hades, otra muerte más, flotante y área, porque ella es un fantasma, una muerta-viva, rubia, blanca, frágil). La profesión de veterinario es muy importante en la novela porque los perros tienen un papel importantísimo. El padre de Eduardo es un cazador (algo que le extraña a su mujer, porque no entiende esa crueldad en su marido siendo él veterinario). Como otros personajes de Sánchez, el drama familiar transforma a Roberto. Después de la amarga experiencia de la desaparición de su hijo aprende a observar y respetar la muerte: “He cambiado, dice. Ahora me fijo mucho más en los animales de mi clínica. Los veo vivir, y los veo morir” (SÁNCHEZ, 2000: 227).

Serafín Delgado Monje tiene, sin embargo, una identidad de nombre y dos apellidos. Serafines eran los que componían el coro de ángeles, esos “seres bienaventurados”, puros y ardorosos en su amor a Dios, que cantaban la música de las esferas, regulaban el movimiento de los cielos y la vibración del amor. En la novela, no cabe duda de que el nombre/personaje rinde culto al gran dios de hoy, el dinero, y que es el mayor benefactor de Fran. Gracias a su dinero, hace posible que Fran y Yu vivan su amor. En un momento, Fran le dice “si supiese cómo hacerme rico, me haría” (SÁNCHEZ, 2000: 301). Más tarde, Serafín le dirá algo muy importante, un consejo que coincide con otro comentario de Alien “el mundo está repleto de personas que poseen tesoros, y el mundo está lleno de tesoros” (SÁNCHEZ, 2000: 318). Serafín conduce al protagonista a la victoria del amor proporcionándole, con su muerte, el *mantra* secreto de su fortuna; el número de su cuenta bancaria “si me sucediese algo, si se cumpliesen mis temores, lo que no es tan descabellado como crees, dirígete a este Banco de Ginebra, ¿de acuerdo?” (SÁNCHEZ, 2000: 319). Sus apellidos también son importantes: Fran casi lo encuentra como un eremita, escondido en el laberinto que se ha hecho construir en los fondos de su casa: [A Fran]: “Quiero que sepas que me escondo periódicamente. Hago como si me marchase de viaje, pero en realidad me oculto en el

sótano. Esta obra, la de laberinto, ha sido la mejor idea de mi vida” (SÁNCHEZ, 2000: 301).

Eduardo, que es el mejor amigo de Fran, tiene un nombre de origen germánico que significa "aquel que es un guardián glorioso" o "aquel que protege la propiedad"; exactamente lo que es y lo que hace en relación a Fran.

La familia de *los Veterinarios* es imponente a los ojos de Fran. Imponente porque parece esconder en su interior el dolor y la violencia. Eduardo es un príncipe (SÁNCHEZ, 2000: 125); el Veterinario es una especie de rey que controla la vida (hay constantes alusiones a los gemidos de los animales que trata); Marina, es una especie de reina abandonada, enajenada (SÁNCHEZ, 2000: 112); Tania –nombre que significa “princesa” en ruso-, vive en esa fortaleza familiar; y además, después de la boda con el gánster: [Eduardo]: “La casa donde van a vivir en México es tan grande como un castillo” Sabemos que ya instalada en su nueva residencia no para de dar órdenes: [Eduardo]: “Desde que se levanta hasta que se acuesta no para de dar órdenes a todo el mundo” (SÁNCHEZ, 2000: 167).

Sonia significa sabiduría en ruso, deriva del nombre griego Sofía. Ella, que es la mujer más indecisa del mundo, lleva la contabilidad del videoclub (SÁNCHEZ 2000: 229).

Yu significa en chino Jade, es la joya de Fran (ya tenemos una piedra preciosa, muy presente en la narrativa de Clara Sánchez).

Fran es diminutivo de Francisco, que significa “abanderado” en germánico; y Fran es esto: un portavoz de una generación concreta dentro de una clase social concreta y en un entorno muy concreto también.

Fran es un chico que siempre ha querido tener un perro, pero sus padres no se lo han permitido. Los perros tienen nombres humanos, que aparecen en cursiva tal vez para mostrar un rasgo afectivo diferenciador al del resto de personajes; los sentimientos que se producen entre Fran y los perros son más nobles, más hermosos. Fran cuando está con ellos, los llama con cariño y expresa su ternura adolescente escondida a través de ellos. Los perros se nombran con sus diminutivos, como el propio Fran y Edu. Las secuencias en que Fran está con algún perro son siempre transcendentales para la Historia.

Hugo, Huguito: es el perro de la familia del Veterinario. Es un nombre germánico que significa “inteligencia”. Según Eduardo, se llama en recuerdo de Víctor Hugo, (un autor que no condenaba a sus personajes, pero sí a la sociedad que los

producía). Eduardo, en su incapacidad de amar, no consigue sentir algo profundo por su perro, al que ignora. Al contrario, Fran se comunica con él, *Huguito*, a él le cuenta de su amor por Tania, el perro sirve de hilo entre ambos. Siente compasión por el “pobre animal, decía yo, pensando en *Hugo*” (SÁNCHEZ, 2000: 96).

Ulises, Uli: el perro de Serafín Delgado Monje. Él le ayuda a superar el laberinto, y gracias a él obtiene su fortuna. Sin duda, es el héroe clásico, que sortea todos los peligros, que ayuda a Fran a encontrar su Ítaca (Serafín y su cuenta en Suiza y más a lo lejos, el camino hacia Yu).

Los perros tienen un carácter simbólico y mágico en la novela; así, como los perros de Horacio Quiroga, acompañan al humano, le proporcionan un afecto que no muchas veces es correspondido, (el veterinario, Edu).

Además, la proximidad del animal a la naturaleza hace que los perros de Sánchez (como los del escritor uruguayo) tengan un sexto sentido que les permite alcanzar una percepción de la realidad en toda su complejidad. Fran, guiado por su afecto hacia los perros, obtendrá sus premios. Con *Huguito*, el acceso al mundo de Tania; con *Uli* el acceso a los tesoros de Serafín; con el pastor alemán de Alien, el acceso al conocimiento, (porque Alien y Fran mantienen muchas de sus conversaciones filosóficas mientras pasean a sus perros por el bosque de pinos).

Los perros propician que el destino se cumpla. Su papel es siempre el de guías del laberinto vital en el que los personajes, desorientados, perdidos, deben entrelazar sus vidas. Eduardo, como un artífice del destino de los demás, tiene el papel de conducir los designios de Fran. Así, el encuentro decisivo entre Yu (no por casualidad también propietaria de un perro) y Eduardo se produce gracias a una conversación en principio irrelevante sobre sus animales de compañía:

[Yu]: La primera vez que vi a Eduardo, dice, me pareció el chico más guapo del mundo. Nunca había visto a nadie así. Estaba en el parque paseando a mi perrita y él se acercó. Se agachó y empezó a acariciarla.

[Edu]: Yo tengo un perro que se llama *Hugo*, dijo.

[Yu]: Yo dije: esta se llama *Nina*.

[Edu]: ¿*Nina*?

[Yu]: Sí, por Nina Simone.

[Edu]: El mío es *Hugo* por Víctor Hugo.

[Yu]: Qué raro, dije yo. Nadie asociaría lo de *Hugo* con Víctor Hugo.

[Edu]: ¿Ah, no? Dijo él, riéndose.

[Yu]: me hubiera apetecido besarle en ese momento. Esto sucedía en otoño. Los rayos del sol le cruzaban la cara mientras acariciaba a *Nina* y me hablaba. (SÁNCHEZ, 2000; 242-243).

Los aullidos y ladridos de un perro en *Últimas noticias del Paraíso* proporcionan al lector pistas extraordinarias para detectar ambientes y escenarios. Así, la primera vez que encontramos a Fran y Tania juntos en la casa de ella, antes de una conversación trascendental en la que él sabrá que ella sufre por la ruptura con su novio, y justo antes de que Fran intente seducirla a través del artilugio expresivo copiado de Alien, sabemos que en aquella casa hay un ambiente de violencia y tristeza. Violencia que se relaciona bien con Roberto Alfaro (el veterinario) y tristeza, en sintonía con Marina (su esposa):

Pasamos al salón y Tania dijo que iba a refrescarse un momento y que enseguida volvía. Me senté y me quité la sudadera. Llegaba el llanto de un perro procedente de la consulta y ladridos salteados.

[...]

El perro chilló, y a continuación se oyó la voz del Veterinario que dijo: Ya está (SÁNCHEZ, 2000: 42).

Cuando los vecinos, y sobre todo Alien (que tiene un pastor alemán) y Fran pasean a sus perros por el bosquecillo de pinos (una especie de paraíso dentro del paraíso) es cuando se producen los momentos en que espacio y tiempo *normales* se modifican y se expresan los secretos, los misterios.

Hay un aullido de perro en un momento trascendental: el último encuentro entre Edu y Fran:

Un perro lejano ladra en la inmensidad de la paz, y el silencio se propaga en oleadas sucesivas sobre los tejados, las ventanas encendidas, los campos, los pinares, los montes y el profundo azul de la oscuridad (SÁNCHEZ, 2000: 165-166).

Por último, quisiéramos destacar, de entre los personajes, la ciudad/el barrio de Fran, que Sánchez muestra como ente soporífero y gigantesco que agrupa, nutre, asfixia, iguala y aliena a sus desvalidos ciudadanos. Otra vez la técnica narrativa parece esa cámara cenital que poco a poco desciende al interior de las viviendas, al interior de los cuartos, hasta llegar a la intimidad de los héroes devaluados que son los ciudadanos de hoy. La ciudad es en sí misma una identidad propia que engulle a sus habitantes, como la Vetusta de Clarín:

Al mediodía, después de comer, cuando la ciudad más dormilona del mundo se amodorra frente a la tele, cuando mi madre se tumba en el sofá, se tapa con la manta y se va tomando un té con coñac o un coñac con algo de té, que ella cree que no huele a coñac, y alguno de los cerdos de enfrente se levanta del correspondiente sofá y se estira frente a la ventana, como si su existencia mereciese ese despliegue de piel y células y manteca, paso a la casa de al lado (SÁNCHEZ, 2000: 315).

Fran se nos aparece como un pícaro actual. Se nota una atmósfera barroca en esta novela y especialmente su eco picaresco. La novela *Últimas noticias del paraíso* acerca al lector a una sociedad en crisis vista a través de unos ojos, si no inocentes, al menos algo ingenuos. Fran es un prototipo moderno de joven acomodado con mucho de buscavidas, como si fuera un pícaro del siglo XXI a la caza del éxito social y emocionalmente perdido. Fran nos muestra sin vergüenza (no tiene referentes, como el pícaro del XVII) la crisis moral de la clase media urbana actual.

La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del siglo XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas (MARAVALL, 1990: 310).

Clara Sánchez, -que contesta a la pregunta de la periodista sobre si eligió un narrador adolescente para permitirse un distanciamiento entre ella, como autora del relato, y el personaje que cuenta su Historia-, explica este punto de la siguiente forma:

Sí... precisamente por eso... la mirada de este chico me servía de filtro para contar, para recuperar todo ese mundo que él está contando, como visto por primera vez. Me permitía despojarme de mis prejuicios, de mi experiencia, de toda mi madurez, y era como ver el mundo con naturalidad; es lo que me aportaba la mirada de este chico: naturalidad. Porque él está ahí viendo todo lo que vive con cierta ironía, con cierta ternura, con un punto de desolación, que me parece que es algo muy de nuestro tiempo, esa mirada sobre el mundo. Pero con naturalidad, sin prejuicios, porque él no ha tenido una vida anterior, siempre ha vivido en el mismo lugar, rodeado de las mismas personas... y entonces todo eso lo recoge con cierta perplejidad, con cierta incertidumbre pero sin juzgar y sin valorar, que es lo que yo quería en esta novela. Si yo me hubiese involucrado más como narradora, entonces hubiese estado juzgando, valorando, que es lo que yo no quería (SÁNCHEZ 2000a).

El laberinto es un concepto barroco imprescindible en nuestra literatura y un concepto recurrente también en toda la obra de Clara Sánchez. El laberinto está presente en la vida de Fran en el momento decisivo: “Llega un momento en que creo que no debo esperar más y salgo del laberinto que guarda el secreto” (SÁNCHEZ, 2000: 235).

El laberinto es, en la obra contemporánea y claramente en *Últimas noticias del paraíso* algo más que una típica representación de la complejidad de la realidad; algo más, incluso, que una herramienta para mostrar la “astucia” del héroe. Como dice Calabrese, en estos tiempos neobarrocos, el laberinto representa una “complejidad ambigua” (CALABRESE, 1989: 147). El laberinto es la metáfora de lo oculto, de la verdad difusa; y añade:

Es la paradoja del laberinto y del mundo contemporáneo lo más “barroco” que existe precisamente en razón de su constituida indecibilidad, (CALABRESE, 1989: 155).

Es posible el placer del extravío y el enigma porque, paradójicamente, es donde Fran y Yu pueden ser con más autenticidad ellos mismos ya que la realidad externa es hostil y les obliga a vivir sobre apariencias. De ahí que el *paraíso*, que es aquel apartamento mágico donde se reúne con Yu y se separa del mundo, sirva de escondite gracias a un laberinto:

Me detengo unos segundos a mirar concluida mi obra y salimos, recorreremos el laberinto de puertas como la nuestra, bajamos la escalera y ya estamos en el mundo donde hay un lugar al que pertenece Yu y otro mucho más vago, más impreciso, al que se supone que pertenezco yo (SÁNCHEZ, 2000: 306).

Pero todos los símbolos son duales, el laberinto le llevará al tesoro:

Uli me guía por un laberinto de corredores inquietante. Nos son largos, sino intrincados, con infinitos recodos a derecha e izquierda. Parece un laberinto para ratones de mi tamaño y empieza a preocuparme el hecho de que luego no encuentre la salida. [...] Da la impresión de que estamos dando vueltas sobre un mismo punto (SÁNCHEZ, 2000: 294).

Como buen adolescente, y en la etapa de ser pícaro, Fran, en un comentario muy gracioso dice al lector que está en la edad de pedir constantemente: dinero, coche, ropa; etc.

Ni siquiera el tiempo era mío. Me convertía en un pedigueño. Con las chicas seguía en el mismo plan: Dame un beso. Déjame tocarte. Por favor, vente conmigo al concierto. ¿Quieres que salgamos juntos el sábado? Si la chica accedía, a continuación tenía que pedir dinero y el coche, que solía conducir por la urbanización sin carné, y en ocasiones una camisa de algún amigo (SÁNCHEZ, 2000: 29).

Todos los personajes mendigan, sobreviven. Porque quien no pide, no obtiene, y hay que saber hacerlo, sin sometimientos ostentosos, con el dominio de la razón y recurriendo a quien puede proporcionar poder. Fran encontrará, curiosamente, su fortuna porque sabe encontrar tesoros; su riqueza le llega, -la provoca-, no la solicita:

Esto a los humanos nos convierte en pedigüeños. Puesto que forma parte de nuestro modo de supervivencia es una tontería empeñarse en dejar de ser un pedigüeño. Sin duda Eduardo ha prosperado pidiéndole prebendas a su cuñado, y su cuñado pidiéndole a muchos otros. Mi madre le pidió de nuevo el trabajo al doctor Ibarra, y habrá alguien por ahí a quien pida la coca que consume. Mi padre le ha pedido el divorcio y a mí me ha pedido perdón. [...]. Somos lo seres más necesitados del planeta, que no cogemos lo que necesitamos sino lo que pedimos, aunque lo tengamos al alcance de la mano y ante nuestro ojos. Por eso somos los únicos dotados con la capacidad del lenguaje, para suplir con palabras lo que no nos es dado (SÁNCHEZ, 2000: 172-173).

Un aspecto postmoderno en esta obra es la representación mixta de la realidad, que no es completamente dolorosa y trágica a pesar del pesimismo que *Últimas noticias del paraíso* deja como poso de su interpretación del mundo. Intentaremos explicarnos. A pesar de que Fran, sus amigos y su paisaje viven en medio de un mundo contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, no hay un dramatismo absoluto. Como en el barroco español, la autora nos presenta un tono tragicómico. Por el lado tenebroso, la muerte es una amenaza real que hace su aparición con los pájaros muertos del lago para ir *in crescendo* con la muerte de la laguna, el asesinato en la Tintorería Minerva, y luego la desaparición de Eduardo y el asesinato de Serafín. Como pastiche esos muertos macabros recuerdan imágenes de la película "Blue Velvet" de David Lynch. El Barroco también muestra la muerte desde su lado más morboso, y ese deleite de la degradación de la carne nos recuerda el episodio en que Fran se extraña y extasía cuando Míster Piernas encuentra a una mujer de piel verdosa y putrefacta flotando en el lago. Por el lado tragicómico, la autora/Fran constata que aprendiendo a manipular. Sabiendo jugar hábilmente con las oportunidades que ofrece la vida, el protagonista es capaz de apuntarse resultados positivos; es el papel del azar, tan querido por Clara Sánchez, de la suerte en su papel de destino. El éxito lo había predicho la abuela de Wei Ping, y se obtiene al final de la novela (una pitonisa clásica, casi ciega o una bruja):

[Wei Ping le dice a Fran lo que su abuela ha visto dentro de él]: Que eres un chico con suerte. Que la suerte te cubrirá de oro.

[...]

[Piensa Fran]: De no haber sido vieja y china, no hubiera hecho caso, pero así me sentí un elegido, tocado por la fortuna. Seguramente es algo que quedó en mí, que he tenido y que, por ejemplo, no ha tenido mi amigo Eduardo a pesar de que lo haya tenido todo (SÁNCHEZ, 2000: 145).

Fran aprende a manipular gradualmente. De niño, manipula para conseguir ropa, de joven ocultará delitos y por ello de cierta manera se hará cómplice de ellos:

[Míster Piernas se acerca a Fran y este piensa]: Se había hecho el encontradizo conmigo, me quería comprar, ¿con qué me quería comprar? (SÁNCHEZ, 2000: 32).

[Los chicos] No pensábamos nada más que en la ropa. De pronto caí en la cuenta de que necesitaba de todo (SÁNCHEZ, 2000: 33).

Llegué a pensar que no vendría mal ponerme como una roca [...], pero sin perder nunca de vista mis verdaderos propósitos (SÁNCHEZ, 2000: 36).

Fran conseguirá un traje de “El Corte Inglés” para la fiesta de Nochevieja en el Zoco Minerva, y eso ha supuesto una elaboración de semanas, en las que ha salido a correr con Míster Piernas y ha logrado chantajear a su madre y al amante de esta.

Todo esto es muy picaresco. Todavía podemos anotar aquí momentos en los que el humor de la autora se manifiesta abiertamente en un guiño al lector, como es el caso de algunos episodios en los que vemos al protagonista filosofar sobre los grandes temas morales que le acuciaban en la época. En *Últimas noticias del paraíso*, los comentarios filosóficos de Alien y de Fran resultan a veces hilarantes por sublimes y vacíos al mismo tiempo: Fran está esperando en una parada de autobús que aparezca su adorada Tania “pedí a todos los santos y todos los extraterrestres que llegase en uno de los autobuses. Y llegó” (SÁNCHEZ, 2000: 40).

Lo interesante de Fran como héroe pícaro es que lucha contra una comitiva de males. Su entorno es absolutamente nocivo: sus padres son unos irresponsables que no se ocupan en absoluto de su formación, y arrastra un dolor dentro de sí, aunque lo niega, porque creemos que en cierto modo se engaña diciendo que no necesita el afecto de su padre ni la preocupación de su madre.

Un aspecto muy postmoderno de esta novela (emparentado con la teoría pseudodarwinista imperante) es la descripción de una sociedad caníbal, donde los débiles mueren a manos de los fuertes. Debemos recordar aquí la rabia que siente

Eduardo ante su delicada apariencia física, que sublima con sus dotes intelectuales, no exentas de excesiva frialdad.

A Eduardo su madre le cargaba por su gran parecido con ella. También blanco, rubio y alérgico y guapo [...].

[...]

Eduardo tuvo quemaduras de segundo grado en los hombros todo el tiempo, y aunque siempre estaba protegido por camisetas, gorra con enorme visera y cremas súper protectoras, la camiseta se le mojaba sobre las quemaduras y sufría lo indecible. [...] Daba pena verlo. [...] De hecho, no ha vuelto a ir al campamento (SÁNCHEZ, 2000: 26).

Por supuesto, como todo es contradictorio y complejo, hay gestos de amistad, como los de Eduardo, y en cierto modo, los de Serafín.

Uno de los logros de Clara Sánchez es la sinceridad con que se adentra en el personaje del chico, lo rica que es su caracterización. Fran es un niño principalmente desvalido, y en busca permanente de algo, con tendencia a poetizar la realidad e imperioso deseo de conquistarla. El propio Fran es un chico enamoradizo, un “romántico”. Sonia le dice “qué delicado eres” (SÁNCHEZ, 2000: 178); Tania “eres muy romántico” (SÁNCHEZ, 2000: 236), Serafín insiste “eres un romántico” (SÁNCHEZ, 2000: 318), y para Eduardo es un soñador sin remedio, “no tienes arreglo” (SÁNCHEZ, 2000: 167).

Su sentimentalismo y la necesidad de afecto, como ya hemos comentado, se reflejan en la relación del protagonista con los perros; a Fran le encanta sentirse dueño de un perro. A la manera que puede y que le han enseñado, quiere a su madre, y es ante todo un soñador empleado en un videoclip que se imagina rico y director de cine, saliendo con la hija del productor.

Como un nuevo Lázaro moderno, vamos conociendo su filosofía de la vida, que se basa principalmente en huir de todo esfuerzo personal (en los estudios y en el trabajo). No es de extrañar que las únicas personas que trabajan a su alrededor carezcan de interés para él: su padre, el veterinario y la asistenta. Ya hablaremos cómo se perfila el personaje de la madre de Fran: es una vaga que no concibe que hay que trabajar, y ese mensaje le llega clarísimo a Fran.

Fran es una dualidad: un chico que busca valores espirituales (que anhela encontrar) al tiempo que busca desesperadamente también situarse en un mundo

hedonista donde el dinero manda sobre todas las cosas. Por eso se aproxima al mundo criminal, y en realidad, llega a interactuar con él y a obtener un beneficio final.

El desenlace es puramente picaresco, con esa doble lectura, una la literal (optimista) y otra interpretada (pesimista) en paralelo a la novela del género:

Lázaro, por el contrario, no recompone su vida tras un accidente, sino que va forjándola en conflicto con un mundo hostil, al final, el lector, en desacuerdo con el personaje, observará que el resultado de aquel conflicto es desolador (LÁZARO CARRETER, 1978: 639).

Fran ha llegado a alcanzar toda cumbre de buena fortuna, aunque para ello ha debido morir una persona y él disfrute de un dinero de una cuenta en Suiza, por supuesto, dinero conseguido con el crimen. Y gracias al dinero consigue el amor y el triunfo. El esfuerzo personal, el trabajo, la dedicación, ¿qué significan? Nada.

Quien menos se engaña (es menos hipócrita) sobre la falta de vocación al trabajo de Fran es su asistenta “la asistenta vuelve a sacarme a empujones de la cama por las mañanas. A ella no le dan pena mis heridas” (SÁNCHEZ, 2000: 73).

La ironía del final se entiende bien en su comentario, porque en realidad es la única que de verdad hace algo útil en aquella casa, alguien que sabe que Fran es un vago redomado, y no consigue explicarse la “suerte” de Fran. Tal vez es ella la que no tiene razón, la que no entiende ellas reglas del mundo, tal es el cierto relativismo de Clara Sánchez:

No comprendo, ni jamás comprenderé como alguien sin oficio ni beneficio como tú es millonario, le gusta decirme a modo de saludo de bienvenida o de despedida (SÁNCHEZ, 2000: 330).

La madre es un personaje siempre a la huida: de sí misma, de sus responsabilidades como madre, como esposa, como adulta. Por eso, su dependencia de los bienes materiales, de las drogas, del sexo, y su tendencia a la pereza. Su perfil es divertido, dentro de sus contradicciones es un personaje trazado con tal gracia por la autora que muchas veces nos provoca una sonrisa.

El tema del “honor” es en esta novela un requiebro más, humorístico y simbólico. Para evocar un origen familiar poco digno, Fran necesita una madre como la que tiene: vaga, parásito social, cocainómana, frágil y egoísta. El lector se sorprende

sonriendo en esa sutil visión tragicómica de la crisis de una mujer de mediana edad en un barrio de clase media.

Ella es junto con Alien el referente afectivo y emocional de Fran.

La novela casi comienza con ella (realmente comienza con una panorámica del barrio, para después, cámara en mano, introducirnos en la vida de Fran). Sabemos que a los 13 años de su hijo, su madre deja las funciones típicas de las amas de casa de su condición social (acompañar al niño al colegio y a sus cursos extraescolares, hacer compras, ser miembro del APA; etc.) Siente que ha perdido la juventud en dedicarse a su casa, a su hijo y a su marido, y decide vivir su vida (SÁNCHEZ, 2000: 13).

Luego llega su romance con el monitor del Gym-Jazz, *Míster Piernas* (SÁNCHEZ, 2000: 24) y ella se transforma en una mujer de mediana edad siempre vestida con mallas. Fran entiende la situación muy bien y comienza a aprovechar sus oportunidades (conseguirá ropa deportiva, ropa para salir en Nochevieja, se pondrá en forma). Fran lo sabe todo y aprende a disimular qué sabe para no comprometerse con su madre en confidencias imposibles. Es también comodidad, nihilismo, falta de orientación o de criterio de verdad lo que hace que todos en aquella casa sobrevivan con sus secretos y nadie se atreva a decir lo que ve.

Ese mismo comportamiento se repite cuando descubre que su madre es dependiente de la cocaína y también adicta al alcohol. El tener que trabajar obligada por su condición de separada le conduce a un cataclismo emocional: “Mi madre enrolla un billete de mil pelás y lo pasa por el cristal de la mesa” (SÁNCHEZ: 2000: 159).

Más explícito, Fran en otro lugar nos dice:

De haber podido elegir, hubiera preferido no saber y así no estar tan pendiente, a mi pesar, de si se pasa muchas veces los dedos por la nariz, [...]. En fin, odio vigilar las pituitarias de mi madre y últimamente no la miro a la cara. Y odio estar siempre al borde, cuando discutimos, de echarle en cara que sé que se droga (SÁNCHEZ, 2000: 169).

De cuando en cuando se levanta y vuelve con cara de haberse metido una raya. [...].

El sábado, a mi vuelta del cine, mi madre con las aletas de la nariz enrojecidas me dice que probablemente se case con el doctor Ibarra (SÁNCHEZ, 2000: 189).

La madre empieza a engancharse de tal manera que al final de la novela el lector presiente que la situación para estos dos personajes se va a poner muy difícil:

Mi madre dice con tono preocupantemente nasal que ha querido esperarme levantada, [...].

Le pregunto si está acatarrada para que se dé cuenta de las transformaciones que se van operando en ella (SÁNCHEZ, 2000: 289).

Con el divorcio, madre e hijo sienten que están unidos por el destino y su supervivencia se basará en un plan conjunto. Fran le dice a su madre: [Refiriéndose a su padre] “a ti te debe mucho” (SÁNCHEZ, 2000: 120). Está expresando una amenaza encubierta; su padre debe mantenerlos. Además, la idea de que la madre deba ponerse a trabajar para mantener las comodidades a las que están acostumbrados precipita en ambos el deseo de escape: para ella las drogas, él se encierra en su mundo de películas, empleo en el videoclub y posteriormente en Yu.

La voz narradora no juzga: para Fran, su madre es el único modelo de madre que conoce, y siente por ella amor, (sin que eso le impida sacar tajada de lo que sabe de ella). Como se verá al final, le dará todo lo que ella puede ansiar: una vida acomodada en un apartamento con vistas al Retiro: dinero y nada que hacer, su idea de paraíso.

Su amor por ella se muestra cuando Fran insiste en decirnos que para él su comunidad afectiva lo forman la madre y él, excluyendo al padre y tolerando mal las visitas de los otros (aunque sea la de su amigo Eduardo). A la asistenta la toleran porque forma parte del paisaje cotidiano y es la que asegura la asepsia y el olor a perfume de la casa, (la limpieza y el orden son para Fran un asunto vital, pero siempre proporcionados por otro).

La madre es el referente de Fran para entender las reglas que rigen el matrimonio. Está claro que ella se casó para huir de la clínica donde se sentía una esclava (SÁNCHEZ, 2000: 104) y que el programado segundo matrimonio, esta vez sin un ápice de amor (ni siquiera un sentimiento tibiamente romántico) es su vía de escape para abandonar el horario laboral, la tiranía del trabajo en plena pendiente de devastación por las drogas (SÁNCHEZ, 2000: 189). El que ella no encuentre una casa para mudarse es su manera de escapar también de tomar esa decisión.

La novela termina para ella con un final feliz: instalada en un apartamento del centro de Madrid, con una legión de criadas (la asistenta siempre es la adulta responsable de la casa) es su ideal de vida. Es la indolencia más absoluta.

Fran no siente apego por su padre, que desde el principio parece ajeno al ritmo de la casa. Otro padre en el repertorio de padres ausentes de Clara Sánchez. Mantiene el perfil de los padres proveedores de esa clase emergente y de este tiempo.

Fran no añora lo que nunca ha tenido, (¿o tal vez algo sí?) y el desapego hacia su padre le llevará a verlo como el suministrador de bienes, alguien que no importa demasiado y que es mejor tener lejos. Frecuentemente Fran nos cuenta lo molesto que es tener al padre en casa, ese intruso que impide que la casa flote en ese marasmo inútil donde madre e hijo se encuentran a gusto. El padre es un extraño, sirve porque suministra recursos que permiten la actitud parasitaria de la familia.

He aquí la presentación del personaje:

 Mi padre, que había parado muy poco en casa mientras yo crecía, era el que menos reconocía a mis amigos. Y a veces se quedaba observando intrigado como si tampoco me reconociera a mí (SÁNCHEZ, 2000: 12).

El padre está excluido de la casa “en la memoria de la reducida comunidad compuesta por mi madre y yo” (SÁNCHEZ, 2000: 63). Fran nos cuenta cómo le gusta no tener ninguna visita en casa “no quería por allí ni a Edu ni a Míster Pernas, y si me apuran, ni a mi padre” (SÁNCHEZ, 2000: 90).

En el magistral y estudiadísimo primer capítulo de esta novela, la autora prefiere dar un salto sustancial (Fran, al fin y al cabo, tiene referencias más importantes que su propio padre), hasta que vuelva a aparecer el padre en escena. En ese paréntesis nos presenta, realmente, a las personas que realmente le importan al chico.

La segunda aparición del padre hace referencia a las dos informaciones que serán vitales para entender el desarrollo de este personaje en relación a Fran: por un lado, el padre es un huésped del barrio y de la casa; por otro, Fran piensa que no lo necesita, y hasta se alegra de no tenerlo cerca, porque los padres son, evidentemente, una carga:

 Mi padre no se enteraba de nada. Nuestra casa era una escala entre viaje y viaje y nunca fue a ver a mis profesores ni llegó a conocer bien a los vecinos, los confundía unos con otros. Formaba parte del reducido grupo de personas que vivía allí, pero a los no se veía nunca, frente a los que se veía constantemente. Eso sí, nunca tuve que soportar su presencia en los partidos de fútbol ni en las entregas de trofeos en que todos los niños salíamos con una copa en la mano y una camiseta. No tuve que poner cara de circunstancias para decirles a los amigos que debía marcharme con mi padre mientras ellos se quedaban juntos, Agradecía mucho tener un padre y que ese padre no fuese una carga para mí (SÁNCHEZ, 2000: 23).

El padre es una especie de E.T., porque como un chaval cualquiera del barrio, Fran está embebido en las charlas sobre el fenómeno extraterrestre que Alien expone en el Centro Cultural y es un adicto a las series de esa temática que emiten por la tele, como la de “Tarzán del Espacio”. El padre entra en la categoría de figura sorprendente:

Al materializarse mi padre cada equis tiempo en nuestra casa, mi madre tenía que hacer como si en su vida no ocurriera absolutamente nada mientras él estaba ausente (SÁNCHEZ, 2000: 29).

La sola idea de que su padre puede retornar al hogar y convertirse en un padre presente incomoda tanto a madre como a hijo:

Un día dijo [el padre] que en unos años pensaba retirarse y dedicarse por entero a nosotros, y eso nos inquietó a mi madre y a mí.

[...] las casas no estaban hechas para los hombres, tan solo para las mujeres y los hijos hasta que maduráramos lo bastante como para no estar en ellas (SÁNCHEZ, 2000: 29).

El padre es alguien que vive fuera del barrio. A raíz del episodio en el que Míster Piernas ve a la muerta del lago, se produce el siguiente diálogo:

[La madre a Fran]: ... No debería haberte llamado. Papá no te hubiera llamado para algo así.

[Responde, tajante, Fran]:

Deja en paz a papá.

Verdaderamente papá estaba tan lejos de la laguna, ni siquiera debía acordarse de que existiera una. No tenía nada que ver ni con la laguna, ni con la muerta, ni con nosotros sabiendo todo esto que estaba ocurriendo (SÁNCHEZ, 2000: 67).

Este personaje “sale y entra”, cruza la frontera que separa el espacio doméstico (el barrio) y el espacio público adulto y profesional (la ciudad, donde va cada día a trabajar). En realidad podría pensarse que antes de pedir el divorcio ya ha sido abandonado por su familia.

El narrador protagonista sólo se acuerda de su padre, emocionado, al evocarlo en un momento difícil en que acepta, en cierto modo, el engaño de la madre con Míster Piernas y se siente culpable de su actitud negligente:

[...] pasó como un relámpago mi padre en pijama diciendo que en ningún sitio se estaba como en casa, y pasó un vacío en el estómago que casi me hizo llorar (SÁNCHEZ, 2000: 79).

Lo que parece indicar esta cita es que Fran niega sus propios sentimientos. Los ha sepultado y sobrevive en su superficialidad, en su aceptación de que la situación de su familia es, en realidad, lo normal, y que él no necesita a su padre. De hecho, hay un solo momento de ternura hacia el padre en toda la novela. Significativamente, es una evocación antigua, un recuerdo retenido en la memoria de Fran del periodo de su infancia, (es decir, lo que está fuera del tiempo narrativo de la novela), y que demuestra que el proceso de crecer es, en el personaje, un proceso de pérdidas, aunque racionalmente no haya ninguna reflexión por parte del personaje. Fran se niega a sí mismo la falta que le ha hecho su padre y, aquí, sin pretenderlo, lo demuestra.

Cuando de pequeño llamaban a la puerta por la noche y yo quería que fuera mi padre, que me traía un regalo, nunca era mi padre (SÁNCHEZ, 2000: 47).

Sin duda, para el lector, es un momento de emoción, porque inevitablemente sentimos ternura hacia el desvalimiento de ese niño que coloca en el mismo espacio de hipótesis imposible que Tania no se case, no conocer a su futuro marido (el gángster) y que en el invierno de su niñez no hiciera frío “como cuando era pequeño y no quería que hiciera frío ni que mi padre ya se hubiera marchado al levantarme para ir al colegio” (SÁNCHEZ, 2000: 99).

Lo que ocurrirá es lo inevitable. A pesar de la aparente felicidad que su padre expresa cada vez que vuelve a casa después de días de trabajo (y que por lo general no conmueven ni a la esposa ni al hijo y quizá son frases hechas, un intento de mantener las apariencias por parte del padre o de engañarse), por fin se produce la ruptura.

En verano, además de que no aprobé la selectividad, mi padre nos comunicó que ya no iba a volver a casa y que de ahora en adelante sería mejor que fuese yo a visitarle a la suya (SÁNCHEZ, 2000: 117).

En esa situación, el desconcierto de madre e hijo gira en torno a la cuestión económica, y ante las dudas de la madre sobre cómo podrán valerse en el futuro, qué

deberán hacer, Fran, muy resuelto, contesta “lo que hemos hecho siempre. Para lo que estaba con nosotros.” (SÁNCHEZ, 2000: 117).

El padre, ya divorciado, es una anécdota incómoda, una obligación engorrosa envuelta en apreciaciones materialistas:

Mi padre a veces me llamaba por teléfono y me pedía que fuese a verlo a su estudio. Y la idea de que mi padre [...] no viviera en un piso o en una casa o en un apartamento, sino en un estudio, me parecía extravagante y se me hacía más cuesta arriba visitarlo (SÁNCHEZ, 2000: 136).

Clara Sánchez escribe con un cuidado extremo, ya sabemos que no deja nada a la improvisación. Todo tiene sentido, en la forma y en el contenido. Por eso, debemos señalar la intención de cerrar el período de formación, la primera etapa de aprendizaje, que es la primera parte del libro, con la escena de Fran con su padre. Fran encuentra una salida (¿una huida?) a su encrucijada existencial: quiere salir del barrio... para ir a China a estudiar chino. La madre le niega la posibilidad de hacerlo (sin rodeos, sin interés, sin tomárselo en serio). El recurso es el padre, como siempre, porque es en él en quien piensan ambos cuando la cuestión es pedir dinero. La escena, relativamente larga frente a las secuencias impresionistas que han definido los encuentros entre el padre y el hijo hasta ahora en la novela, lo deja muy claro: no hay por parte de Fran ningún sentimiento de afectividad hacia su padre. Como es frecuente en la vida real entre padre divorciado e hijo, el encuentro se produce en un VIPS, y más que encuentro es un desencuentro. El padre entiende como peregrina la idea del viaje a China, y el hijo, indiferente, despreciativo, no tiene ningún interés en conocer a la nueva novia de su padre, una chica solo un poco mayor que Fran.

No le di oportunidad de que me la presentase. Puesto que él no había estado casi nada en mi vida, no me veía obligado a tener que estar yo ahora en la suya.

[...] Así que esas raras ocasiones en que mi padre me abrazaba y trataba de comunicarme su amor no han servido de gran cosa, no se ha convertido en idea (SÁNCHEZ, 2000: 150-151).

Que el final de la primera parte sea la escena de padre e hijo en una novela cosida con tal cuidado no debe extrañarnos. La no relación se consolida: el personaje del padre representa a un hombre que no tendrá nunca el afecto de su hijo; un hombre a la búsqueda de afecto (con la madre de Fran parece claro que amor de verdad nunca

hubo, que el matrimonio fue una forma de seguir una rutina), un hombre que, tal vez, lo encuentre ahora, -o no-, en esta nueva apuesta. Por el lado de Fran, resulta inevitable pensar que este episodio marca la separación emocional definitiva con el padre. No habrá entre ellos un encuentro en la segunda parte, quedará claro ya para ambos que el abismo se ha abierto entre ellos.

En la segunda parte, el padre es una reflexión tangencial, muy en el tono superficial, de apariencias, tan importante para Fran: “Hay que decir a favor de mi padre que hiciese lo que hiciese nunca dejó de afeitarse” (SÁNCHEZ, 2000: 178).

Cuando en pleno shock por el divorcio su madre le dice que su padre lo quiere, él responde “mamá, por Dios, eso es lo de menos. Hay que hablar con un abogado” (SÁNCHEZ, 2000: 120). Por fin, como despedida de la novela, despedida de la etapa de vida que Fran nos cuenta, *de nuevo*, el padre cierra la narración: hacia él se dirigen sus últimas palabras. Es una conversación de sordos. El padre mendiga un amor imposible, el hijo hace tiempo que lo ha desterrado de su vida. Sin embargo, Clara Sánchez, al terminar la novela con este diálogo, entre otras cosas, insiste en la importancia del papel del padre. Paradójicamente el padre ausente está muy presente en la novela. Como siempre en Sánchez, la dualidad, la visión resbaladiza de la realidad no permite que la comunicación se produzca. Ese “adiós” último es un adiós solemne y definitivo:

Un día antes de la partida [...] me llamó mi padre [...] para decirme que quería hablar conmigo, que quería pedirme algo así como mi consentimiento para casarse con la chica morena que yo un día había visto de refilón. Le dije que era imposible porque me marchaba de viaje y que le deseaba que fuese muy feliz.

¿Se puede saber adónde vas con tanta prisa?

A China. Adiós (SÁNCHEZ, 2000: 331).

Fran tiene dos *educadores*: Alien y la tele, sobre todo porque devora las series de ficción científica.

Hay humor, ternura, dulce ironía en el retrato de este personaje. Que Fran no haya tenido a su padre cerca no significa que no haya tenido un “padre sustituto”, o mejor, que no haya buscado una alternativa postmoderna de padre... eso es lo que representa Alien. Por supuesto, el mundo está al revés, y los seres humanos ocupan los espacios que dejan vacíos otros, suplantando papeles sociales; es un panorama que incide en ese sentimiento de inestabilidad y mutabilidad tan neobarroco que observamos en esta novela.

Alien es el tercer personaje en hacer acto de presencia, algo muy peculiar, solo después de la madre y del padre. Él, en contraste con su padre, observa a Fran, le reconviene, y en el juego de apariencia y realidad, no dejamos pasar la observación que sobre él nos hace el narrador:

¿Qué pasa, hoy tampoco has ido al instituto? Yo me mordía la lengua y no decía nada. Podría haber puesto una excusa como que había faltado el profesor, pero para qué, él no era mi padre (SÁNCHEZ, 2000: 14).

Alien representa la espiritualidad (aunque en línea con la banalización de las ideas de nuestra sociedad actual y de los rituales sin contenido de la cultura de masas, una cultura que se propaga por la televisión y, en el contexto del barrio, a través del Centro Cultural y los espacios de consumo (el centro comercial). Allí, o en el bosque (una especie de edén que devuelve a los hombres a su pureza original mientras pasean a sus perros y donde Alien y Fran suelen conversar de los asuntos más profundos) es donde aparece generalmente, Alien.

Sus intereses intelectuales giran alrededor del fenómeno OVNI y los avances sobre el conocimiento del cosmos. En su filosofía de las relaciones personales, sobre el amor, su tratado de vida es el del superviviente místico actual, lleno de frases manidas, aunque con una presentación aparentemente profunda.

Alien lleva al chico por el territorio de las interpretaciones esotéricas, por ejemplo, él le da las claves para interpretar las apariciones de la mujer del lago e introduce el elemento mágico en la rutina del barrio (SÁNCHEZ, 2000: 83). Sus alocuciones sobre el amor, la física, o cualquier otro tema “profundo” aparecen sin transición gráfica o marca tipográfica, mezcladas con los pensamientos de Fran. Sánchez demuestra aquí, de nuevo, su estudio de personajes y el gusto por el detalle en la estructura de trama y acción. Fran es el adulto que será gracias al diálogo que establece con Alien, tanto en la vida “real” como en el curso de sus largas reflexiones de estructura dialógica e íntima. En todos los momentos importantes de la vida de Fran, Alien estará presente, bien porque aparece dentro de la acción o porque Fran recuerda consejos o sentencias suyas.

Todo lo que sabe sobre el amor, lo ha aprendido de Alien “qué conferencia, mamá, te habría gustado. Alien ha hablado del amor” (SÁNCHEZ, 2000: 85). Y ese discurso conquista la admiración de Tania, y sobre todo, enamora a Yu.

Alien es un héroe a los ojos de Fran, un héroe que actúa a través del tiempo, (porque sus ideas quedan en la memoria de Fran), influye en el trayecto moral y emotivo que va forjando la personalidad del protagonista.

Como héroe, Alien no sufre transformaciones a lo largo de la novela (al contrario que el resto de personajes) porque posiblemente su esencia ya estaba completa antes de entrar en contacto con Fran o porque supone una referencia mitificada para él. Sus mensajes son positivos; Alien es un consumidor de la psicología de autoayuda, (él mismo quiere escribir un libro); es un filósofo práctico capaz de sobrevivir buscándose conferencias en el barrio. Puede provocar la relativa indiferencia o el desprecio en algunos (como en la madre o en Eduardo, respectivamente), pero no en Fran. Fran busca en Alien la clave para hallar esa “felicidad” de consumo que gestiona rápidamente el placer y huye de las dificultades. Alien pone al alcance de la mano una especie de paraíso en clave superficial, un mundo donde los valores se están difuminando con los intereses.

Vive en una especie de Olimpo del barrio, y todo en él parece que nos remite a un ser mitológico, sagrado. Como todo profeta, tiene adeptos y críticos, como Fran y Edu, respectivamente. Solo ya por la primera aparición, sabemos más de Alien que del padre de Fran en toda la novela. La mirada es de fascinación:

Me daba la impresión de que Alien debía de vivir solo cerca del bosque de pinos porque a veces lo había visto por allí lanzándole un palo a un pastor alemán. Tendría unos cincuenta años y había residido mucho tiempo en Canarias, cerca del Teide. Llevaba el pelo recogido en una coleta [...]. La mirada era penetrante y la voz profunda, y en aquella época siempre estaba leyendo libros de Asimov y otros relacionados con el universo (SÁNCHEZ, 2000:14-15).

Alien es el mentor, el vate, el referente cultural, en la órbita de una cultura *rebajada*, y al mismo tiempo, en este planteamiento donde no sabemos qué es bueno o malo, es un personaje benefactor, afectivo, sustancial, para el desarrollo emocional, espiritual e intelectual de Fran. La programación del Centro Cultural del barrio detalla la banalidad con la que se trata la cultura desde los ayuntamientos (desde la propia sociedad); es la banalización del conocimiento. Así, Alien imparte su filosofía en conferencias tan “profundas” como la titulada “Otros mundos de vista” junto a otras actividades del Centro Cultural, que versan sobre temas tan fascinantes como: “La decoración de hojas secas”, y “La España de Felipe II” (SÁNCHEZ, 2000: 14-15). Si no tiene ofertas de trabajo, aparece por el Híper.

Alien maneja ese conjunto de verdades de consumo, que mezcla el fenómeno OVNI con la Virgen María. Es la verdad en un mundo de mentiras y pseudocientifismo porque:

Su rollo era científico. Abominaba de la astrología, horóscopos, [...] y otras zarandajas por el estilo. Hablaba del espacio-tiempo, de los agujeros negros, de puertas interestelares [...]. Tenía tanta información, [...], que muchos le acompañaban hasta casa.

[...]

No nos engañemos, había dicho Alien, el camino de la humanidad está dirigido a convertir la mentira en verdad (SÁNCHEZ, 2000: 15-16).

Cuando Fran pasa una crisis siempre aparece Alien para darle protección emocional. Así, en el capítulo de la muerte del lago, con ese lirismo de Fran en sus momentos de inspiración (muy ligados siempre al recuerdo de Alien) dice: “Ahora que menciono la luz no puedo pasar por alto la hermosa conferencia que esa misma tarde dio Alien en el Centro Cultural. Se llamaba “La luz inventada” (SÁNCHEZ, 2000: 79). También en un momento de profunda desorientación, mientras Alien pasea a su perro y Fran a Hugo, el chico le dice: “Tenía la esperanza de encontrarte” (SÁNCHEZ, 2000: 36).

La importancia del arreglo personal, que en Fran tiene caracteres patológicos, (como cuando describe la limpieza de su casa, su olor a productos de limpieza) es para el muchacho una prueba más de la nobleza de espíritu de Alien:

Era bastante alto y a sus conferencias iba muy arreglado, con el pelo muy limpio y brillante recogido en una coleta [...]. Los dientes perfectamente blancos y la lengua rosa, [...]. En las orejas se podía comer. Daba gusto de ir al lado de un tipo tan aseado. Lo puse en la lista delante de Míster Piernas en cuanto a acicalamiento (SÁNCHEZ, 2000: 82).

Buscando un amparo, aunque de forma inconsciente, es a Alien a quien le dice lo que tanto angustia a madre e hijo “mi padre nos acaba de abandonar, dije de pronto”, y Alien le responde como se espera de él:

Tenéis que procurar poner orden en el caos. [...] debéis demostrar vuestro poder, vuestra portentosa mente [...]. No penséis como débiles humanos, encogidos y machacados por la contrariedad, dejad pensar y decidir a los dioses que también sois (SÁNCHEZ, 2000: 121).

La respuesta lacónica de su madre ante tan “profundos” consejos no deja de hacernos sonreír: “Ya, dijo mi madre” (SÁNCHEZ, 2000: 121). Se le escapa a Fran el

deseo inconsciente de que Alien sea, ya que no su padre, el amante de su madre y, al cabo, un poco su *padre extraoficial*: “Y de pronto comprendí que Alien podría ser el sustituto perfecto de Mister Piernas” (SÁNCHEZ, 2000: 121).

La importancia capital de este personaje en la formación del carácter de Fran se demuestra en que, en el ecuador de la novela, trata con el chico los asuntos clave que determinarán tanto sus ideales como el desenlace de la trama.

Por supuesto, en ese mundo materialista, de valores *neopicarescos* en que las apariencias, marcas comerciales y pereza cuentan, saber ver dónde está el dinero es como descubrir el lugar donde se esconde el Santo Grial: “Os diré [a la madre y a Fran] un secreto que descubrí hace mucho: *el dinero está en todas partes*” (SÁNCHEZ, 2000: 122). (El subrayado es mío).

Un padre tiene, entre sus funciones, la de orientar sobre el amor y la conquista de las mujeres. Alien le da consejos sobre erotismo y seducción:

Deja que ella te inspire. Déjate llevar. Entra en su juego. Disfruta de lo que tengas entre manos, aunque se aparte de tus expectativas. Sé creativo. Cada gesto, cada mirada, cada respuesta te conducirá milagrosamente por ella (SÁNCHEZ, 2000: 139).

En el final prodigioso de la primera parte de la novela, (que, por cierto, termina muy significativamente con el nombre de Alien en una reflexión de Fran sobre el amor al padre), tenemos otra broma de la autora, que nos sitúa a Fran en una reflexión platónica sobre el mundo de las ideas:

Porque, en el fondo, más que padres auténticos lo que se quiere son ideas con las que vivir, con las que seguir cavilando todo el día, con las que continuar dándole vueltas a la cabeza, [...]. Por eso cuando alguien te abraza, pero el abrazo no se te queda en la mente, es como si no te hubieran abrazado. No es tan desesperante que no te quieran si no necesitas imaginarte que eres querido, amado, como diría Alien (SÁNCHEZ, 2000: 151).

La amistad se expresa como un bien supremo, una alianza que supera los lazos familiares. La familia no posee la fortaleza necesaria para sostener y apoyar al individuo. Los amigos constituyen el compromiso de alianza ante las dificultades. Los padres de Eduardo, tan tradicionales y con tanto dinero, no se salvan. Pagan colegios privados, pero desconocen por completo la vida de sus hijos. Consienten en casar a su hija con un traficante que la lleva a vivir a México, y no interfieren en el tipo de vida

que hace su hijo. Su desaparición muestra hasta qué punto los padres no importan demasiado, son una carga pesada, en realidad. Roberto Alfaro, el padre, con su consulta de veterinario en el chalet, es cazador (SÁNCHEZ, 2000: 133). Marina, la madre, es una “ricachona” angelical, ninguneada por su marido y sus hijos.

Eduardo es el amigo, un compañero durante los años de formación del carácter. Quiere ser escritor, es racional, inteligente, un modelo para Fran, en cierto modo. Con la entrega de la llave escribe una parte crucial de la Historia y establece un pacto y un secreto inviolable (el apartamento de la Castellana, su desaparición, su vida fuera de la ley). Es una especie de ángel protector (le prepara como regalo el amor) y es un ángel caído (posiblemente paga con su muerte, pero ese desapego por la vida, ese nihilismo feroz, caracteriza su personalidad fría y racional). Edu no siente cariño por su perro, y es Fran quien lo cuida. También sabemos por una predicción de Alien que no conocerá el amor: “Tu amigo no se enamorará nunca. Morirá sin saber lo que es el amor” (SÁNCHEZ, 2000: 57).

Eduardo, a pesar de su apariencia frágil (es un ser blanco y casi aéreo como su madre) posee una inteligencia brillante y/pero carente de emociones. Dentro de la novela funciona como un ángel caído, un demonio, y la identificación se hace explícita:

Sin embargo, por la noche, la luz de la hoguera solo lo iluminaba a él. Un auténtico ángel de las tinieblas entre las sombras de la noche (SÁNCHEZ, 2000: 26).

Los objetos simbólicos, como en toda narración clásica, (y a Clara Sánchez le gusta apoyarse en esos juegos literarios) están dotados de poder. La llave que Edu entrega a Fran es una llave del paraíso, un paraíso secreto, porque Eduardo es un ángel negro: “Los pensamientos importantes son para el apartamento 121. El paraíso terrenal” (SÁNCHEZ, 2000: 253).

Como es una novela de crecimiento, vemos cómo el afianzamiento de la personalidad de Eduardo como ser insensible y frío, lo va separando de la ternura de Fran:

Así que Edu cada vez estaba más a la defensiva con todo el mundo y se volvió bastante mordaz, con inclinación a la crueldad (SÁNCHEZ, 2000: 71).

El episodio en que ambos descubren los pájaros muertos, y la frialdad con que Eduardo, a diferencia de Fran, encara la situación (SÁNCHEZ, 2000: 72-73) y prepara al lector para entender su transformación en un adulto frío, un criminal. Pero el entusiasmo con que abraza su vida fuera de las normas (su inteligencia está al servicio del crimen) no tiene fisuras:

[Hablando de su cuñado el gángster]: “También tiene un yate con el que va y viene, caballos, perros, en fin, muchas cosas. Me encanta emparentar con él.

[...]

Sabe valorar a la gente. Quiero decir que en seguida te pone un precio.

[...]

Estoy a punto de saber lo que valgo (SÁNCHEZ, 2000: 113-114).

Edu y Fran están perdidos, así lo confiesa el protagonista (Sánchez, 2000: 124). Pero Edu pronto va a ingresar en el mundo de los adultos, va a ser como el padre: “Nos diferencia la ambición” (SÁNCHEZ, 2000: 114), y en poco tiempo lo vemos saliendo del barrio para buscarse la vida (SÁNCHEZ, 2000: 129).

La visita al videoclub precipita la acción (SÁNCHEZ, 2000: 161) porque en ella Fran le da informaciones que resolverán su vida: quiere ser director de cine, rodar un corto, y para eso necesitará dinero (SÁNCHEZ, 2000: 162), y le habla de sus recuerdos románticos con Wei Ping, la niña del restaurante “Gran Muralla” (SÁNCHEZ 2000: 163). Eduardo ha crecido mucho, va muy bien vestido (imposible que Fran no envidie ese nuevo estatus económico) y posee una vida muy intensa. Se supone que está implicado en tráfico de drogas (aunque se niega a hablar sobre eso) y le deja claro que aún no ha matado a nadie (SÁNCHEZ, 2000: 165). Es una escena de despedida donde le pide a Fran que en su ausencia cuide de su madre (SÁNCHEZ, 2000: 164). Aquí se establece el pacto del secreto de la llave y le dice algo muy importante:

No tienes arreglo. De verdad que no tienes arreglo. Crees que en la vida no hay otra cosa que ser o no feliz. Hay muchos otros estados. El riesgo, por ejemplo, produce una euforia especial (SÁNCHEZ, 2000: 167).

Edu desaparece, pero su inteligencia de ángel protector ha tejido la red que permitirá a Fran salir de su encierro, de su barrio y ser feliz.

Últimas noticias del Paraíso es una *novela de crecimiento*, una novela-crónica de una generación, en la que un chico que tendrá ya unos 20 años: “Hasta yo me sentiría provocado si no fueran el fruto natural de los que ahora tenemos veinte”

(SÁNCHEZ, 2000: 283). El chico nos evoca su primera juventud. Así, Fran, el protagonista, nos cuenta su periplo vital con cierto detalle desde los 13 (cuando su madre decide “liberarse” y él queda a merced de la corriente de la vida, sin orientación de sus padres); pasa por los 16 (su época de instituto); va hasta los 18 (su fracaso en Selectividad y su primera experiencia laboral); y nos deja un relato *revelador* sobre su experiencia misteriosa con la muerte cuando tiene los 11 años (los pájaros muertos de la laguna contaminada).

El tiempo y su recuerdo son, por tanto, asuntos principales en esta novela. Alien, una especie de demiurgo moderno capaz de mostrarle al protagonista los caminos existenciales que le ayudarán a sobrevivir, le presenta el tema de la *Gran Memoria*.

Como un filósofo de la nueva era, como héroe de nuestros días, Alien es quien puede dar una dimensión temporal trascendente al hecho de la experiencia. Él inicia a Fran en el concepto de *memoria*, un tema que preocupa a Fran, y al que da vueltas a lo largo de toda la novela..., porque en cierto modo es asunto de reflexión sobre la propia construcción de la novela, pues Fran nos cuenta su memoria: [de Alien a Fran] “Es curioso, dijo, pero nada es verdaderamente importante hasta que no pasa a la memoria” (SÁNCHEZ, 2000:138). En la antesala de muchas conversaciones sobre el tiempo, Fran y Alien conversan:

[Alien]: (...) Si fuese tan joven como tú, lo haría. (...)

[Fran]: Pero si no lo has hecho antes, ¿Por qué ahora?

[Alien]: Porque estoy en el tiempo de la añoranza. La añoranza de deseos que no tuve. (...)

[...].

[Alien]: Es curioso, dijo, pero nada es verdaderamente importante hasta que no pasa a la memoria.

[Fran se pone a reflexionar internamente]: La memoria debía de ser como una especie de dios que tenemos en la cabeza y que hace que nos veamos desde fuera de nosotros mismos. (SÁNCHEZ, 2000: 137 - 139).

En un principio es la añoranza de los fragmentos aislados que quedan en el recuerdo, de los sueños no cumplidos que producen tristeza y melancolía. De alguna forma, Alien y Fran cuando desmenuzan la idea de añoranza de lo que no se ha vivido, están próximos al concepto de *alegoría* de Walter Benjamin, aunque no es fácil comprobar que la autora, conscientemente, lo haya planteado en la obra).

De hecho, la novela es una exposición de lo que queda en la memoria de Fran y en la difusa *Gran Memoria*. La *Memoria* comienza cuando termina la Historia,

pues los sentimientos son históricos y al mismo tiempo fragmentan y distorsionan la objetiva realidad porque están sometidos al impulso emocional de quien los guarda, en este caso, Fran.

El personaje, al exponer sus recuerdos, permite, por un lado, que se entienda la narración como una crónica que trata de la dimensión de la crisis de valores morales de la sociedad con una reflexión adulta del lector. Por otro, la voz narrativa adolescente reivindica las nuevas demandas de la juventud actual, y su abandono por parte de los adultos, por lo que la novela es también una reivindicación de unas necesidades desde el punto de vista de una generación joven. De esta forma, con ese juego/tensión de contrarios que está latente en la novela y que es muy neobarroco y muy postmoderno, se presenta una visión de estos tiempos desde fuera (el lector adulto y sus conclusiones) y una visión “desde dentro”, la que ofrece un representante de un tipo de juventud concreto.

El ser humano se construye en rutinas, además, inexorablemente estamos abocados a perpetuarnos en acciones que otros repetirán como en el mito, se percibe en ello una cierta condena. Otra referencia que viene a la mente del lector son algunos cuentos de Cortázar, como “La flor amarilla”:

Hacía siglos que no iba al Zoco Minerva. El Apolo es la actualidad, el Minerva el pasado. Un viaje a la Pizzería Antonio, otro a la tintorería. Creía que este lugar estaría lleno de sombras y me encuentro con que las mismas personas ligeramente envejecidas continúan con los mismos cafés en las manos, y los mismos cigarrillos, y las mismas voces. También permanece en su sitio el Alfa Romeo con un niño dentro.

[...]

La prueba es que todo continúa igual a pesar de que yo haya faltado del Zoco Minerva durante tanto tiempo. En la Gran Memoria solo hay oportunidad de ser recordado, esta de ahora (SÁNCHEZ, 2000: 238).

Pero también hay mecanismos que permiten ver las transformaciones que se dan en el tiempo. El propio autobús 77 es un instrumento que permite ese viaje de tiempos/espacios (otra vez se nos aparece Cortázar, con su metro de París): “En las últimas filas las nuevas generaciones fuman sin parar. Son mucho más decididos y provocadores de lo que fuimos nosotros (SÁNCHEZ, 2000: 171).

Pero son ellos, los chicos más jóvenes, su continuación, los que muestran un tiempo circular, un laberinto del que no se sale:

[Fran está en el 77 de vuelta de la Filmoteca a casa] vuelvo a coincidir con la peña quinceañera, mucho más enloquecida que hace seis horas. Se amontonan en la última fila fumando y gritando. Es atronadora tanta energía. No recuerdo que nosotros tuviéramos tanta. ¿Hacia dónde los conducirá? No es difícil adivinarlo porque ellos suponen la continuidad de las pistas de tenis, de la piscina cubierta, de los jardines, de las viviendas unifamiliares, de las guarderías y los colegios (SÁNCHEZ, 2000: 288).

La idea de memoria como tiempo fosilizado que Fran toma de Alien es una reflexión de un alma existencialista; es el tema del abandono de Dios:

El tiempo, la idea absoluta de tiempo que dividimos en presente, pasado y futuro, debe de ser algo así como la memoria de Dios. Y nosotros no hacemos más que existir en su memoria, lo que nos hace pensar que Él a veces solo me recuerda confusamente (SÁNCHEZ, 2000: 168).

Los sueños que se hacen realidad (como pasa en la novela) es tema recurrente en Fran. Sigue el consejo de Alien de que los sueños hay que cumplirlos en el presente para que no queden en la memoria como un vacío de lo que no se ha conseguido:

[Alien] De eso se trata, de tener los menos sueños posibles. Porque los sueños, aunque parezca lo contrario, miran más hacia el pasado que hacia el futuro, sobre todo cuando ya has cumplido una cantidad considerable de años. Tenlos ahora, estás en el momento. Para ti aún no son peligrosos (SÁNCHEZ, 2000: 138).

La pervivencia está en el recuerdo, en la Gran Memoria, ¿de Dios, de otros hombres?, aunque bien parece que el destino de todos es acabar siendo olvidados. Pensando en Serafín, en su final, y en él mismo, dice Fran al término de la novela: “Ya jamás regresaría a este mismo lugar en este momento. Que a ambos nos conserve la Gran Memoria” (SÁNCHEZ, 2000: 331).

El tiempo entendido como Gran Memoria está conectado a la idea de Dios; como la memoria infinita que retiene infinitamente los hechos de la humanidad. Dios en un trasunto de “Funes el memorioso”. El tiempo desarrolla lo que trae el destino, en pasado, presente y futuro, y el destino de cada ser está guardado como si fuera la propia conciencia de Dios. Si Fran existe es porque pertenece a esa memoria superior que guía los pasos de los hombres, así es como el chico entiende el sentido de su existencia, como parte de ese trazado que le impele a viajar a China con Yu y a ser director de cine.

Cuando el sujeto adquiere su identidad entiende las claves de su destino, por eso por las noches Fran lee la Biblia aun sin comprenderla; al hacerlo busca su propio mapa que lo aproxime a saber quién es y qué ha venido a hacer a este mundo.

4.1.2. Conclusiones

Durante el periplo vital que Fran nos narra, inevitablemente aparece esa visión del mundo en crisis que es un complejo laberinto, una encrucijada continua, (interpretación para el lector, en un juego de espejos muy barroco, pues Fran tiene una mirada sin conciencia moral). Fran con su buen ánimo picaresco nos cuenta cómo sobrevive, como sortea esos laberintos. La vida es un mundo de apariencias (SÁNCHEZ, 2000: 293). En la narrativa de Clara Sánchez hay un gran laberinto simbólico y también laberintos palpables, contruidos, como una forma de llamar la atención al lector sobre este símbolo, tan clásico y tan barroco al mismo tiempo.

Para entrar en ese mundo, Clara Sánchez ha ideado un texto de falsas memorias o una autoficción que es paralela a la falsa autobiografía del género de pícaros: *Últimas noticias del Paraíso* es una *novela de crecimiento*, en el que el protagonista es el resultado de peripecias, no causa de ellas. Por ello arrastra sus experiencias y la trama describe cómo va entrenándose para sobrevivir. Así, el chico nos cuenta cómo aprende a mentir, a manipular, a sortear dificultades, y cómo acaba triunfando contra todo pronóstico, (porque la sociedad favorece el dicho “a río revuelto, ganancia de pescadores”).

La ocultación de la voz de la autora permite que el lector vea con fidelidad y naturalidad (desde la cabeza de un adolescente, sin traducciones adultas) la desolación de una sociedad, de una clase y de una generación de jóvenes. Son jóvenes que no buscan nada, a no ser un bienestar sin compromisos, que es el mundo que se vende como deseable por la televisión y que en resumen es el que buscan todos los adultos que rodean a Fran.

¿Es esta una novela optimista? Sin duda, Fran lo es, y consigue sus propósitos, el dinero de la cuenta corriente de Suiza y a Yu, excusa o acicate para largarse rumbo a China. Con su final paradójico, Clara Sánchez desliza con ironía el éxito del muchacho que se cría sin el respaldo moral de unos padres dedicados, sin profesión conocida, como un verso libre. Al ser humano le quedan pocas certezas y está

radicalmente solo, desconectado. Sin embargo, en Fran hay una esperanza, una manera diferente de resolver los problemas. A nivel personal, ese desenlace abre camino a la esperanza, es su salida, su camino, continúa una vida y el destino se dirige de forma rectilínea hacia algún lugar. Las novelas anteriores de Clara Sánchez plantean vueltas en círculo y travesías sin norte que terminan con sus protagonistas en otra noche oscura del alma, tal vez en un estadio diferente a cómo comenzaron, porque son novelas que tratan de la memoria y de crecimiento, pero la travesía continúa transportando una identidad nocturna al fin y al cabo.

Como es habitual en la obra que estudio, no hay una frontera que separe el bien del mal, nos encontramos ante la eterna cuestión: la realidad es difusa. Fran es una persona con una bondad primaria, un egoísmo elemental y unas ocurrencias que hacen reír muchas veces al lector. Porque hay que resaltar que *Últimas noticias del paraíso* tiene un humor evidente, malicioso, que divierte al lector a cada renglón.

Mi madre está entrando en un estado de ansiedad preocupante. No veo el momento de que se levante a hacerse otra raya me inquieta que no disponga de suficiente reserva para todo el puente. Registro cuando dice:

Me he citado con una amiga en Madrid. No tardaré en volver.

Me acabo de sentir orgulloso de ella porque sabe cómo conseguir lo que necesita, porque sabe cómo deshacerse de la mirada sombría y aterradora. Pienso que con la edad que tiene y a razón de cuatro o cinco rayas diarias, no padecerá de un auténtico mono hasta los sesenta y cinco o más tarde, cuando el país esté surtido de estupendos centros de desintoxicación, y yo ya esté entrando en la madurez y esté tan preocupado por eso que no me importe mi madre (SÁNCHEZ, 2000: 204).

Al contrario de los moralistas barrocos que defendían sus principios en oposición al comportamiento del pícaro, la atmósfera postmodernista de estos tiempos explica que Clara Sánchez mantenga una ambigüedad con respecto a juicios morales absolutos; no todo en la naturaleza del ser humano necesariamente es depravado o maligno, la naturaleza humana es en sí misma una contradicción. En todo caso es el lector quien debe extraer sus conclusiones.

Fran es un joven tierno, romántico, vago para trabajar y para estudiar y que se ha criado en aquel país de aquel tiempo cuando el dinero estaba para el que quisiera cogerlo... El asunto que mueve al personaje es el deseo de construir su vida, de darle un sentido poético a un proyecto vital ingenuo y hedonista. Maneja una espiritualidad que mezcla OVNIS con la Biblia, centros comerciales, que son nuevos templos, con las verdades de los libros de autoayuda. Se ha formado en esta cultura de masas y como

todo joven fruto de la patología de su sociedad enfoca su vida en el logro del bienestar económico según la ley del mínimo esfuerzo. El contacto con los otros perfila su visión del mundo y sus actitudes frente a la vida. O la falta de contacto. Añade Potok en *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* (2010):

En la inquietante y poco frecuente narración puesta en boca de un adolescente —*Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez— queda manifiesta la decadencia de la relación padre-hijo producida bajo las presiones del mundo capitalista. El padre de Fran es un importante hombre de negocios que muy de vez en cuando para en casa. Según Fran, ha dejado de estar al tanto de lo que pasa en la familia: “nuestra casa era una escala entre viaje y viaje y nunca fue a ver a mis profesores ni llegó a conocer bien a los vecinos” (23). Finalmente, el padre abandona a su familia para casarse con una morena algo mayor que su hijo. Éste no aceptará ni siquiera que se la presente. “Puesto que él no había estado casi en mi vida, no me veía obligado a tener que estar yo ahora en la suya. Creo que sólo algunos padres representan a su vez la idea de padre” (150), es la razón que Fran da a su desconcierto, considerando que las raras ocasiones en que su padre le abrazó y trató de comunicarle su amor no han servido de gran cosa, “no se han convertido en idea” (151) (POTOK, 2010: 100).

En la clave de lo que ha pasado en España con la crisis económica que desenmascaró esa sociedad permisiva con la corrupción y vacía de principios morales auténticos, la novela y el personaje de Fran cobran un profundo significado. De nuevo, la literatura a partir de la ficción viene a demostrar su capacidad para intuir las arritmias que laten detrás de un cuerpo que parece sano. Entonces se navegaba en el mar aparentemente apacible de un falso bienestar. Sus mareas internas, sin embargo, están señaladas sutilmente en la novela cuando muestra la falta de referencias válidas en la que se educan los jóvenes.

La novela, publicada en el año 2000, parece un aviso a navegantes de que algo “no funciona bien” en una sociedad que, no lo olvidemos, vivía narcotizada por un cosmético desarrollo. Fran, que crece entre la rutina y la inventiva de su temperamento pícaro, rodeado de la iconografía de este tipo de construcciones de las afueras de un gran centro urbano (centro comercial, gimnasio, centro cultural, híper), podría ser cualquiera de esos jóvenes que después la vida golpearía con el paro y la falta de futuro en una sociedad en crisis que se cimentó en muy cuestionables procedimientos y principios.

4.2. *Un millón de luces* (2004)

Un millón de luces (Alfaguara, 2004) cuenta la experiencia de una narradora (no conocemos el nombre) en su escenario de trabajo. A través de sus vivencias nos pinta un cuadro de supervivientes en un mundo poseído por la competitividad y las reglas del mercado, que rigen tanto en los negocios como en las relaciones personales que se establecen dentro de la empresa.

No es necesario en general describir pormenorizadamente un argumento de una novela para analizarla. Sin embargo, en este caso resulta conveniente desenmascarar las relaciones cruzadas que se establecen entre los personajes para desnudar a través del tejido de la trama las intenciones de la autora. La Torre de Cristal es un pequeño universo que representa un ejemplo de sociedad, una colmena donde se representan sujetos depredadores y depredados. Y esa sociedad, como se verá, vive entre la zozobra, la pasión amorosa, la traición, el caos. Los personajes son capaces de lo mejor y lo peor. Y por supuesto, todo eso ocurre mientras todos guardan las apariencias.

La protagonista es una escritora en ciernes de la que desconocemos su nombre. Tiene la autoestima por los suelos y una desorientación afectiva y profesional absoluta. Quiere ser escritora pero necesita dinero así es que lo único que le resta es buscarse cualquier empleo. La narradora acaba de ser abandonada por su novio Raúl (nombre de origen germánico, su nombre significa “lobo consejero”, o “del consejo de lobos”). No se sabe bien si para quitarse el complejo de culpa o la responsabilidad de haberla dejado desamparada, en un momento en que está psicológicamente perdida Raúl le proporciona una recomendación para que entre en una empresa importante ubicada en un rascacielos de la ciudad. Por la descripción es un edificio en La Castellana de Madrid, y todo parece indicar que situado en el área de Azca,

Comienza a trabajar como recepcionista, con el ánimo un poco tocado por lo que le ha ocurrido con Raúl y también porque ese trabajo en principio no tiene mucho interés para ella. La narradora, para motivarse, convierte su obligación en un trampolín para practicar su vocación por la escritura. Con la ilusión de encontrar entre los habitantes de la Torre y sus quehaceres en la oficina inspiración para escribir una novela comienza a observar atentamente todo lo que ve allí. Entre sus impresiones y lo que sabe del mundo a través de sus lecturas va componiendo un retrato *esquizofrénico* y

brutal en clave de parodia de los tiempos modernos, como en una versión actualizada de la película de Chaplin.

Como decía, es contratada sin problemas, va a estar en la recepción para orientar a los visitantes de la Torre. Así es que la chica comienza a contarnos el mundo que ve desde el hall de la gran empresa, a pie de calle, en la frontera entre el mundo y la sociedad extraña de los habitantes de la Torre, como ella los llama.

Día a día va anotando en su libreta todos sus pensamientos, a los que tenemos acceso. Sus notas tienen un punto de esperpento castizo de ese mundo de *yuppies* que vendió en su momento la modernidad. Por eso, junto con el drama hay una veta cómica que la autora explota con habilidad.

La narradora asciende por motivos poco objetivos, no relacionados con el merecimiento. Ha tenido la intuición de que el chófer de la empresa, Jorge (que significa “agricultor”, “jardinero”, y es que él es padre de una familia numerosa) es amante de la esposa del Presidente y se acerca a él con simpatía. El chófer enchufa a la narradora al puesto de secretaria del Vicepresidente. Su rápido ascenso simboliza su viaje a las alturas del “éxito”, en un paralelismo físico y profesional, porque la Torre es muy alta y cuanto más es su aparente responsabilidad dentro de la organización el piso de su despacho está más alto. El Presidente es Emilio Ríos (su nombre significa “el que se esfuerza en el trabajo”), un hombre pulcro, honesto, sin ilusiones, vive disimulando. Hanna, su esposa, es un ser etéreo y frágil (su nombre de origen hebreo significa “llena de gracia”), y vive torturada por su infertilidad. El Vicepresidente es un cero a la izquierda en la empresa, sufre un tipo de decadencia mental que lo incapacita para el trabajo, se llama Sebastián Trenas (cuyo nombre de origen griego significa “honrado y respetable”), y es un inútil en la empresa pero resulta fascinante para la narradora. Él es un gran lector y junto con la narradora establecen, dentro del despacho, una doble realidad. Ambos guardan las apariencias. En el despacho se pasan el día hablando de literatura mientras, sobre todo la narradora, inventa tareas que no tiene para que dentro de la empresa la consideren una profesional eficiente. Los diálogos entre los dos y las disquisiciones sobre cultura y literatura que escribe la narradora en su cuaderno, fruto de esas conversaciones y de las reflexiones que extrae de la realidad palpitante de la empresa son hilarantes.

De tanto disimular que la narradora trabaja, inventa quehaceres varios “el primer día ordeno muy bien los folios, los rotuladores por colores y limpio la mesa y los cajones a conciencia con un clínex. El segundo día tan solo atiendo una llamada de

Estados Unidos (Sánchez, 2004: 31-32). Así hasta que tiene la peregrina idea de inventarse informes que no existen. Los jefes de la empresa se lo creen y destituyen a Sebastián Trenas de la Vicepresidencia por culpa de unas actas antiguas que carecen de importancia pero que los directivos imaginan depositarias de informaciones peligrosas sobre sus manejos corruptos en la empresa. Sebastián es degradado a vocal del Consejo de Administración y sustituido por unos hermanos gemelos, Alexandro y Jano (extraños gemelos de referencias mitológicas que solo pueden vivir en simbiótica relación). Son unos *yuppies* desenfadados en el vestir y agresivos en el negocio. Al poco, aparece el cadáver de Sebastián en su despacho con extraños signos de violencia.

A partir de ese momento, el ritmo hacia el desastre toma una intensidad delirante en el laberinto de pasillos de la oficina. Uno de los hermanos se enamora de Conrado Trenas (su nombre de origen germánico significa “consejero prudente”), que es directivo en Estados Unidos de la Coca-Cola e hijo de Sebastián. Como culpa a los gemelos de la muerte de su padre, se comporta cruelmente con el gemelo que se ha enamorado apasionadamente de él. Jano ha abandonado el negocio y se ha ido a encontrarlo a EE.UU. Conrado es un tipo extraño y duro, sin escrúpulos, un buen ejemplar de *yuppie*. Desde que su hermano Jano ha salido de la empresa tras Conrado, Alexandro comienza a dudar en todas las decisiones y se vuelve un verdadero incapaz. Tanto, que la empresa se arruina. Otra hija de Sebastián, Anabel Trenas (su nombre en inglés significa “delicada”), aparece por el despacho. Su padre nunca ha podido quererla porque es débil. Y luego la narradora se entera de que en realidad no es hija suya, sino de un amante de su madre, Nieves (una mujer bastante fría y calculadora), que durante años ha sido amante, por cierto, del Presidente Emilio Ríos. Anabel es hermosa y buena, y acabará triturada por la ambición de todos. Después de la muerte de su supuesto padre es por un tiempo amante del Presidente, pero este temiendo que puede ser su padre biológico la abandona sin explicarle nada.

Se sabe que el origen de la empresa parte de una traición de Emilio Ríos y Sebastián Trenas cuando robaron la idea, siendo jóvenes, a José Codes (el nombre hebreo significa “el que acrecienta”). De este personaje sabemos por su hija que ha sido una especie de perdedor profesional y que ha muerto lleno de amargura.

Con la caída en picado de la organización se nombran nuevos responsables, como la directora económica, Lorena Serna que no quiere a la narradora en su equipo, porque desconfía de ella entre otras cosas por chismosa. Entonces la narradora es trasladada directamente a la secretaría de Emilio Ríos, en donde convive con su

secretaria personal, Teresa (nombre que significa “cazadora”), rescatada de un club de alterne y enamorada de Sebastián Trenas, su salvador. Entre las dos se establece una relación tóxica porque Teresa teme a la narradora a la que ve “trepá”, y eso mismo piensa la narradora de Teresa. En cualquier caso el miedo hace que Teresa tenga un comportamiento agresivo, y como poseedora de la llave (mágica) que abre todas las puertas importantes de los secretos del despacho, intentará perjudicar a la narradora.

Al final de este teatro de confusión, la narradora averigua más secretos a través de las confesiones que ella busca y que le dicen los personajes que habitan los laberintos de la Torre de Cristal. Las relaciones humanas son una maraña de mentiras en que están metidos todos (son amantes unos de otros, hay hijos ilegítimos, traiciones amorosas y en los negocios).

La narradora espera haber hecho méritos para continuar en la empresa (sin darse cuenta de que cada vez que ha hecho algo ha creado más confusión). Como escritora vocacional es curiosa e intrigante, cotilla y un poco ingenua. En un momento dado, los gemelos, juntos de nuevo y por tanto con las fuerzas recuperadas, compran la empresa de la que habían sido expulsados, tras una traición del director de desarrollo, Xavier Climent. Este ha utilizado el amor que Lorena Serna siente por él para acceder a información privilegiada. Lo cómico es que Lorena no confiaba en la discreción de la narradora y es traicionada por el hombre del que está enamorada. La narradora es despedida sin ninguna contemplación y sin que a ella, en realidad, le parezca algo tan extraño ni dramatice por ello. Se toma la vida como viene. Está acostumbrada a ser desechada en esta maquinaria social devoradora y entiende qué papel juega en la jerarquía del poder: ninguno.

El final del libro nos deja una escena muy cinematográfica en que la narradora, sentada en un banco delante del edificio de cristal, junto con Vicky, su amiga de la empresa (drogadicta, contradictoria, frágil, alienada y encantadora). Ambas comentan la necesidad de encontrar nuevos planes vitales ahora que se han quedado de nuevo sin empleo.

Este es el esqueleto de la trama; pasaré ahora a seleccionar las figuras que componen esta ficción con una mirada analítica.

4.2.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico

La novela está escrita en primera persona, en un presente actualísimo, con el procedimiento de la autoficción típica de la novela actual que puede reutilizar experiencias reales de la autora. Clara Sánchez se expresa sobre la relación de la protagonista-narradora de *Un millón de luces* con sus experiencias personales y de cómo ha dirigido el proceso de ficcionalización de la trama:

Algunos de los que leyeron el manuscrito de *Un millón de luces* me preguntaron si yo soy como la narradora. La pregunta me gusta porque me identifico bastante con ella y, sin embargo, me la imagino distinta a mí. Es como si hubiera puesto en ella un noventa por ciento de lo que soy, por lo que el diez por ciento restante adquiere una gran importancia. Aun así he sido incapaz de ponerle un nombre, todos me parecían falso en ella, cualquiera servía y ninguno, un nombre en su caso no servía para singularizarla, no le hacía falta. Algunas de las cosas que piensa yo no me atrevería a decirlas en voz alta. Como le sucede en la Torre de Cristal, toda mi vida ha sido un ir adaptándome a algo. Y toda mi vida ha sido querer pasar de puntillas por las situaciones que no me incumben, cuando me incumben todas en las que casualmente o no me encuentro, y todas forman mi pasado. De hecho, las personas y situaciones que más han chirriado con mi manera de ser y con lo que yo buscaba son las que más me han enseñado de la vida. Con ellas he aprendido lo que no quería, lo que no me gustaba, lo que me irritaba, lo que yo no iba a hacer en el futuro. En lugar de anestesiarme, me sensibilizaron (SÁNCHEZ, 2013a: 25).

La narradora ha anotado el transcurrir de una urdimbre de historias en planos diferentes donde cabe *Un millón de luces*. El título evoca sin duda a *No es distinta la noche*, aunque ahora lo que el lector va a ver no es un sórdido laboratorio sino los despachos lujosos de una empresa en un edificio de negocios de la ciudad. Situado en Madrid, podría ser cualquier edificio de Azca, en La Castellana, que se parece a un edificio que está construyéndose justo delante de su apartamento “sin embargo, la verdadera Torre de Cristal no está frente a mi casa, sino en una zona de oficinas y grandes bancos situada en el paseo de La Castellana” (SÁNCHEZ, 2004: 10), donde ejecutivos, secretarias, empleados, conviven en un mundo de reuniones, informes, balances, y donde los cargos se intercambian, donde se teme la caída desde la cumbre y se provocan golpes de mano en la sala de juntas, que es un moderno espacio sagrado:

Me advierte de que nada de lo que aquí se escuche puede ser repetido fuera porque la sala de juntas no es una simple sala de juntas, es un santuario, Un santuario (SÁNCHEZ, 2004: 59).

El foco de la novela es un edificio de oficinas de una gran ciudad. Su título recuerda la película “La jungla de cristal” de John McTiernan porque además de la referencia obvia, también aquí hay gente atrapada, hay unos rehenes metafóricos. Se observa la deshumanización de la sociedad (el protagonista es el edificio imponente que tiene sus reglas). La mirada se fija en las luces, los fragmentos de vida artificial, como ocurría en *No es distinta la noche*. También aquí se nos sitúa en una noche iluminada.

La acción arranca a partir de una ruptura “todo comenzó cuando Raúl y yo nos separamos tras ocho años de convivencia” (SÁNCHEZ, 20054: 10). Prosigue linealmente, porque interesa aquí ver en perspectiva el medro, los ascensos, las caídas en picado, en una selva como es la Torre de Cristal. Su denominación como *Torre de Cristal* representa un homenaje al orgullo de los hombres que levantan torres para, también, llegar al cielo. El cristal, como espejo o reflejo de todo lo que pasa en cualquier torre de oficinas, junto con la identificación con la arquitectura moderna, que construye con cristales, expone un edificio más “entre otras fachadas también forradas de cristales” (SÁNCHEZ, 2004: 10) y crea el espejismo de un espacio donde se mezcla la calle y la oficina, al verse reflejada la primera en la superficie de la segunda, en un prisma óptico de interpretaciones sugerentes. También la imagen de una Torre de Cristal remite a las torres donde las princesas y los príncipes de los cuentos pasan sus aventuras, y con el título se advierte que nos adentraremos en una historia donde habrá un tono propio de los cuentos²⁰. De hecho, hay un cuento infantil llamado “La Princesa de la Torre de Cristal”. El cristal es otro mineral. Es fácil relacionar esta piedra preciosa, misteriosa y mágica con otras en la obra de Clara Sánchez. Incluso tiene una novela con ese título. La Torre de Cristal es, por tanto, el verdadero centro y protagonista.

Clara Sánchez explica su visión del edificio, como castillo de nuestros días pero al mismo tiempo como metáfora de todo lo líquido, fortaleza dudosa por inestable y aparente, en su artículo “Cómo escribí *Un millón de luces*”:

²⁰ “La Princesa de la Torre de Cristal”. En el cuento se dice que “la Princesa de la Torre de Cristal se mira en el espejo de su antiguo tocador. Se acaricia la mejilla, como si quisiera comprobar si el sentido de la vista y el del tacto estaban de acuerdo respecto a su propia existencia.” [En Internet: <http://www.franchu1991.bplaced.com/relato/la-princesa-de-la-torre-de-cristal/>; visto el 10/03/2015].

Viene de antiguo el que los edificios altos me produzcan una impresión extraña, de inestabilidad. Tienen algo de castillos, de castillos en el aire. Digamos que nuestra forma de vivir en una realidad inventada, escapista y evanescente, y la fuerte sensación de tener que estar de continuo adaptándonos a los nuevos tiempos se ha materializado en una arquitectura que asciende y asciende buscando algo que no encuentra o quizá huyendo. Como digo, es una sensación tan temprana que ya en mi primera novela de 1989, *Piedras preciosas*, describo una de estas torres de oficinas como "un tubo de cristal coronado por dos gigantescas pes engarzadas que descendían entre nubes". *Desde el mirador* (1996) está envuelta en la atmósfera de un hospital, *Últimas noticias del paraíso* (2000), por la de una moderna urbanización, y casi en los mismos términos podría seguir con las demás (SÁNCHEZ, 2013a: 23).

En este escenario, la autora introduce al lector en la vida rutinaria y generalmente sin brillo de personajes que se mimetizan con sus despachos. Al fin y al cabo, eso dice Clara Sánchez y eso arguye también la narradora de esta historia, se pasa mucho tiempo en las oficinas, más incluso que en el propio hogar, por eso es lógico que a un narrador actual le interese saber cómo son los códigos que establecen la batalla callada de la competitividad. A pesar de lo que pueda parecer, en esos despachos, la emoción, el instinto de superación o de supervivencia, y el deseo están presentes, en una realidad brutal maquillada de convivencia pacífica. Por si quedara alguna duda, la autora interpela al lector sobre la forma en que esas estructuras cobran vida, o de alguna forma la substraen, de sus habitantes "se diría que sus materiales son buenos conductores de la energía humana" (SÁNCHEZ, 2004: 180). La Torre es un edificio vivo, a veces toma la energía de sus habitantes, como en el caso de la pobre Vicky "es como si el plasma de la Torre de Cristal la hubiera reabsorbido durante este tiempo y ahora emergiese de nuevo en la superficie" (SÁNCHEZ, 2004: 158). Cuando aparecen en escena Jano y Alexandre, ejecutivos agresivos típicos de la España del "pelotazo", emana de ellos tal fuerza que entre ellos y la Torre se establece una comunión telúrica, en una broma a lo Ray Bradbury con sus *Crónicas marcianas* o su *Fahrenheit 451*, y por supuesto es directamente la referencia a "*Solaris*", novela de Lem y película homónima que tratan de los intentos inútiles de comunicarse con una inteligencia extraterrestre. El océano de ese planeta es protoplasmático, (el edificio de la Torre de Cristal es "plasmático" según la narradora):

Están en posesión de la lógica interna del acaecer, y para ellos el azar es algo así como superstición. No hay azar, solo hay desconocimiento de la intrincada complejidad con que todo se relaciona. Digamos que están fusionados con la Torre de Cristal y que su forma de pensar y de sentir recoge la forma de pensar y sentir de la Torre. Sin querer, envían al submundo de mi mente la idea de

que la Torre de Cristal se comporta como un edificio plasmático, tipo el planeta Solaris y que Alexandro y Jano un día surgen de ese plasma con su forma actual, vestidos, instruidos, con una biografía como soldados. Incluso su padre, un eterno joven viejo, siempre con un pañuelo de seda al cuello, también forma parte de ese plasma. Aunque a veces me cuestiono si no serían ellos reales y yo un espejismo plasmático (SÁNCHEZ, 2004: 136).

El comienzo anuncia ya que asistiremos a una historia que podría no haber ocurrido, la atmósfera delata las incertezas de lo cotidiano, el azar que juega con los seres humanos (*probablemente...si aquel día no hubiese... no habría... no habría...*). Al mismo tiempo, cuando la suerte actúa coloca a los seres en interferencia unos con otros como en una extraña combinación de orden y caos “a veces parece necesario intervenir en la vida de los demás y otras veces, aunque no se quiera, también se interviene” (SÁNCHEZ, 2004: 9), pues todo puede ocurrir con un azar muy *esquizofrénico*.

La “realidad” es el foco de su atención en esa organización empresarial donde se anuncian secretos que van a ser desvelados; la narradora va a desmenuzar todos los detalles para descubrirnos lo que nadie ha sido capaz de ver. Para que el ritmo sea ágil se reproduce la anacronía propia la actividad mental, que sobre el relato base se permite ir hacia adelante (cuando la narradora anticipa una información que ayuda a entender la escena, por ejemplo cuando comenta que el día en que Teresa tuvo el ataque ya se la veía venir por su extraña actitud), o hacia atrás (el *flash-back* del robo de Marbella facilita que el lector entienda cómo son Conrado, Anabel, Nieves y el propio Sebastián) y por qué van a reaccionar de una forma determinada después.

Es la mirada de la narradora, con su afán de escribir una novela, la que organiza sus recuerdos asignándoles el orden que precisa la ficción literaria y/o cinematográfica. La mirada de la narradora, como una cámara, se desliza en imágenes visuales que se mueven en lo interno (lo que pensó y no dijo) y lo externo (lo que vio y habló). De ambos procesos deja constancia en sus anotaciones.

Su forma de contar combina, de manera muy enriquecedora y plástica, la descripción del mundo desde la observación y la conciencia. La narración es de participación, pues la narradora cuenta desde la experiencia, y el punto de vista es como el movimiento de una cámara subjetiva. A veces esta realiza un plano panorámico (cuando se describe el edificio que están construyendo enfrente de su casa o cuando se presenta la Torre de Cristal); a veces un plano alto (cuando se describe a Sebastián Trenas atravesando el laberinto de pasillos sin mirar a los empleados, sino a la

moqueta); un plano bajo (cuando la narradora es entrevistada para el puesto de trabajo por Emilio Ríos, y se impone dramáticamente la figura del Presidente); un plano entero (cuando vemos a la narradora y a Sebastián Trenas en el despacho, hablando de novelas y vagamente de las cosas de la empresa); un plano medio o americano (Vicky y la narradora compartiendo sándwiches y cafés en el servicio de señoras o cuando la amiga la visita en su despacho); un plano medio (cuando se establece esa discusión cerrada y agresiva con Teresa, en la antesala del despacho del Presidente); un plano corto (cuando la autora reproduce las frases de sus padres y o de Raúl, cada uno dándole consejos o advertencias que ella ve muy útiles para entender la situación que acaba de describir); un plano de detalle (por ejemplo, la escena de la llave abriendo los cajones del despacho del Presidente); y finalmente un primerísimo plano (cuando la narradora nos describe la belleza delicada de Anabel, el color de su tez y del pelo cayendo sobre su frente, sus manos delicadas pasando las hojas de un libro).

La realidad *real* se oculta en cofres –otra vez una referencia de cuento infantil- y la historia que va a contarse ha de abrirlos porque el destino caprichoso así lo impuso, “si aquel día no hubiese entrado en la Torre de Cristal, probablemente nada de esto habría ocurrido” (SÁNCHEZ, 2004: 9). Tales palabras son una advertencia al lector y una forma de prenderlo desde el principio a la intriga, como ocurre en las novelas de detectives o en las películas de Alfred Hitchcock, que anticipan al espectador que algo va a pasar. La novela recuerda la literatura norteamericana del sueño americano y su contraste con la vida de las oficinas; sin duda, hay que tener en cuenta las referencias de la postmodernidad narrativa en textos tales como la *Hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe, de 1987, la película norteamericana “*Working girl*”, de Mike Nichols estrenada en 1988, y sobre todo la fantástica “*The apartment*” de Billy Wilder, de 1960.

Que la mirada de Clara Sánchez sobre el edificio de oficinas y sus personajes es cinematográfica lo explica la autora en “Lo fílmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*”(SÁNCHEZ, 2008^a). Nos comenta en este artículo cómo los recursos cinematográficos también están en la forma de exposición de la narradora, que maneja la rememoración de los hechos acontecidos en la Torre de Cristal intercalando escenas en donde la luz y la sombra tienen un papel importante. Esta técnica de los cambios en la luminosidad dentro del contexto de la ciudad y una empresa, añadido yo, ya estaba presente en *No es distinta la noche*, novela que por tantas razones está conectada a *Un millón de luces*.

La narradora de *Un millón de luces* nos explica bien cómo entender el modelo de vida de estos tiempos; no falta el sentido de humor de Clara Sánchez al mostrar ese simulacro de esfuerzo inútil de algunos empleos. Así piensa la narradora-personaje:

El trabajo no tiene que gustar y el trabajo tiene que costar, porque si el trabajo te gusta y no cuesta ya no es trabajo y no tienen que pagarte por ello. Por eso se han inventado los compañeros, los jefes y las torres de cristal, para darle consistencia a la idea del trabajo para que no se piense que el trabajo es como cualquier cosa que se hace por gusto, como escribir o dibujar, siempre que escribir o dibujar resulte placentero y no un sufrimiento. (...). En mi caso, no se puede decir que desarrolle un trabajo auténtico, pero sufro todos los inconvenientes y además tampoco me encuentro a gusto en la Torre de Cristal, por lo que no me parece mal que me paguen (SÁNCHEZ, 2004: 51-52).

La Torre de Cristal, situada en la arteria urbana de negocios de Madrid, es un universo de oficinas, donde jefes y empleados conviven en una atmósfera que los convierte en verdugos y supervivientes. Reflexiona Clara Sánchez:

No hay otro sitio como el trabajo para conocerse a uno mismo ni ningún otro sitio para que los defectos de los demás crezcan como flores gigantes (SÁNCHEZ, 2004: 25).

El escenario de la Torre de Cristal ofrece la oportunidad de entrar como con un cuchillo afilado y abrir para el lector el interior de nuestra sociedad, en el lugar donde se dirimen las victorias y se producen las escaramuzas por el poder y el éxito; la oficina es nuestro actual campo de batalla. Así lo observa Clara Sánchez en su artículo, publicado en 2008, “Lo filmico en *Últimas noticias del paraíso* y *Un millón de luces*” cuando se refiere al mundo del trabajo.

Una oficina es una gran escuela para indagar en la condición humana y un caldo de cultivo ideal para desarrollar todo tipo de obsesiones. Ahí he aprendido que el carácter está por encima de todo, incluidas la inteligencia y la belleza. Ahí he conocido los resortes de la pequeña crueldad cotidiana y de una supervivencia sorda. Y, en medio de todo, me han sorprendido los gestos de desprendimiento y de estar por encima de pequeñeces y rencores de algunas personas. Ahí he aprendido que la gente es difícil, pero que sin ella nos quedamos solos (SÁNCHEZ, 2008a: 23-24).

La autora en “Lo filmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*” insiste en la importancia, para entender a los seres humanos, que tiene el trabajo,

el lugar donde se produce y el entorno de compañeros y reglas de convivencia que se han construido. Para ella, los espacios laborales son perfectos para explicar el mundo que vivimos:

En 1990, en mi segunda novela, *No es distinta la noche*, otro edificio de semejantes características se erige en uno de los protagonistas de la novela. Se trata de un laboratorio farmacéutico, que se configura como el espacio del trabajo y el dinero, y que me resultaba familiar porque había trabajado en uno. Menciono este libro porque en él aparece de manera ostensible una preocupación que emana de mi propia vida y que se hace más consciente en *Un millón de luces*: el trabajo de ocho horas y los lugares de trabajo. Un espacio-tiempo, en que las personalidades de los que allí habitan pueden llegar a concentrarse monstruosamente. Las ambiciones, debilidades, manías. Mi experiencia personal en este terreno me dice que donde se conoce verdaderamente a una persona es en el ámbito del trabajo. El mundo del trabajo, tan explorado por el cine, ha sido escasamente atendido por la novela de nuestros días (SÁNCHEZ, 2008a: 367).

En *Un millón de luces* hay un lugar especial, que junto a la sala de juntas, también es un espacio sagrado. En este caso es el baño, un servicio femenino; guarida de la narradora necesaria en medio de esa jungla de cristales y cemento que conforma el laberinto de los despachos donde lucha esa fauna:

Así que aprovecho para acercarme por la cafetería a comprar unos bocadillos calientes de jamón y queso, luego bajo a la planta diecinueve, saco de la máquina del pasillo dos cafés con leche y me meto en los servicios. Me siento en el poyete a esperar a que se marche una rezagada del antiguo laberinto que se está retocando y que sé que lleva la pintura de los labios y de los ojos de por vida por un método de pigmentación, como si hubiese nacido maquillada (SÁNCHEZ, 2004: 207).

Hay bastante de tragicómico en que la narradora encuentre su paz encerrada en el baño-escondrijo-capilla sagrada, donde incluso almuerza:

Por fortuna, en la pared de enfrente, a unos quince metros de mi mesa y a cinco en línea horizontal de los ascensores, están los baños señalados con los típicos iconos de una pipa y un abanico. (...) La puerta del abanico me atrae irresistiblemente. Y en cuanto la empujo una luz muy blanca me transporta al mundo de los grifos de acero azulado, los espejos y el agua corriendo por los lavabos como manantiales. Al sentarme en la taza y echar el cerrojo me quedo contemplando el portarrollos de Roca, los dibujos del corcho de las paredes y del suelo, que por desgracia se va moteando de gotas de meado a lo largo del día, y pienso que mi sitio debe de estar en otra parte, aunque en el fondo dudo de que ese sitio exista puesto que en treinta años no lo he encontrado (SÁNCHEZ, 2004: 35-36).

En esta novela, la literatura está en la vida. El lector, ya se ha señalado, sabe de la Torre de Cristal gracias a la experiencia de una incipiente escritora en busca de algo que le permita ganarse la vida mientras se hace con el oficio de escribir “y mientras perdía miserablemente el tiempo pensando en esto y en que tendría que estar escribiendo una novela, resulta que en cierto modo ya lo estaba haciendo” (SÁNCHEZ, 2004: 9). La novela que el lector tiene en sus manos es, posiblemente, el esbozo de su propia novela, sus notas para el manuscrito, y por ahí se entiende su autoreferencialidad en tono paródico, pues la narradora con su forma de actuar dentro de la Torre de Cristal, crea tensiones entre los personajes que hacen de la tragedia un caos que ella no ve y de una historia de intrigas clásica se desencadena un alud de suposiciones y falsas impresiones que tanto gusta a Clara Sánchez. La novela lleva territorio hispánico un asunto similar al de la novela publicada en 1987, *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe. El trabajo, nos dice la autora en la dedicatoria del libro, es la ocupación que más tiempo lleva a las personas. En el lugar donde desempeñamos nuestro oficio se pasa gran parte del tiempo del día. Por un lado el trabajo es enriquecimiento personal porque nos permite aprender de un tema y entrar en contacto con los compañeros, superar dificultades, desarrollar actitudes de responsabilidad, capacidad de decisión y reforzamiento de la autoestima. El lado amargo del trabajo es que estos espacios físicos y las relaciones que se crean entre colegas, jefes y empleados, son fuente de preocupación, sufrimiento y frustración, y que la carga psíquica que conlleva puede incluso provocar enfermedades psicológicas.

Este es el lugar donde voy a trabajar a partir de hoy, al principio por pura necesidad de dinero, y después porque esta necesidad se fundirá con otras y con los acontecimientos y con las personas que conoceré, de la misma forma que se funden el cobre y el estaño o el oxígeno o el hidrógeno, y me quedaré aquí sin saber porque... Durante un tiempo me había dedicado a publicar artículos aquí y allá y a intentar escribir la novela, tan ambiciosa que nunca lograba arrancar con ella. La verdad es que nunca consideré que escribir fuera un verdadero trabajo, puesto que no había un sueldo fijo, ni horario, ni jefes, ni compañeros, por lo que vivía en un permanente estado de inseguridad y desarraigo, de no permanecer a nada ni a nadie en serio. Y ahora, por fin, iba a tener un sitio a donde ir todas las mañanas y personas con la que hablar todos los días e iba a recibir dinero todos los meses (SÁNCHEZ, 2004: 8).

Un millón de luces se propuso también como película pero, por desencuentros entre los guionistas y la autora, al final no se llevó a cabo el proyecto.

Como en tantas novelas de la autora, la técnica de presentación del escenario es muy cinematográfica; la cámara se introduce en un espacio que modela y condena a sus habitantes, y, como si fuera una secuencia de una película, imaginamos los planos que pormenorizadamente describen el proceso de erección de una torre de oficinas, una torre como cualesquiera otras; pues lo que sabremos de esta no será diferente a lo que sucede en las demás. De ahí ese tono de cuento; por eso el carácter ejemplar de esta narración:

La Torre de Cristal se parece mucho a un edificio que durante dos años más o menos se ha estado construyendo frente a mi casa. He pasado tantas horas contemplando las grúas gigantes y las palas excavadoras, que conozco la profundidad de sus cimientos y cuántas clases de vigas tiene. Podría describir uno por uno a los operarios negros que entrelazaban laboriosamente los hierros con que cubrían el suelo antes de llenarlos de cemento. Y a los que, vestidos de caqui y con cascos blancos, daban la impresión de estar de safari. Y a las aparejadoras, tan delgadas y flexibles que, cuando el viento hacía aletear los grandes planos en sus manos, parecían elevarse unos centímetros sobre los hierros entrelazados.

No he vuelto a ver grúas como éstas. Giraban sobre los edificios y los árboles de alrededor con los brazos extendidos, hundiendo sus terminaciones en los rayos de sol, por lo que resultaban ser los brazos más largos e indestructibles que jamás se hayan abierto ante mí. Y mientras perdía miserablemente el tiempo pensando en esto y en que tendría que estar escribiendo una novela, resulta que en cierto modo ya lo estaba haciendo (SÁNCHEZ, 2004: 9).

Obsérvese, por cierto, en el fragmento citado cómo Clara Sánchez introduce una visión “selvática” de la ciudad, como una jungla de asfalto (los obreros están en un safari como exploradores con sus cascos, su uniforme caqui...). Por otro lado, volvemos a encontrar a una narradora que observa a través de un cristal, como *Desde el mirador*; la vida aparece tras una ventana, la vida que pasa y acaba siendo la nuestra. La soledad y la incomunicación entre los seres son fundamentales en esta narrativa. En un momento dado reflexiona la narradora de *Un millón de luces*:

No he preguntado nada a Ríos, así que ha pensado que sus historias personales no me interesan y por eso se ha sentido cómodo contándomelas. Por eso la gente se confiesa en los taxis, en las barras de los bares y en cualquier parte en que su vida no importa (SÁNCHEZ, 2004: 217).

Lo literario que explica las relaciones humanas, está muchas digresiones entre la narradora y Sebastián Trenas. Sus conclusiones resultan cómicas o ridículas en ese entorno de oficinas lujosas de La Castellana. Sebastián Trenas es un ejecutivo al borde de la depresión, inútil en su cargo “soy un inútil, hija mía. Querría no serlo, pero

lo soy y creo que todos lo saben. Casi prefiero no tener responsabilidades y no perjudicar a nadie” (SÁNCHEZ, 2004: 33). La narradora, nombrada con el rimbombante cargo de jefa de gabinete, no tiene funciones “no tengo mucho que hacer. Estoy sentada en esta cómoda silla rodante como podría estar en medio del campo sentada en una piedra viendo pasar las nubes, solo que lo que es normal en el campo no lo es en un lugar como este construido para producir y que te paguen por ello” (SÁNCHEZ, 2004: 31).

El tiempo pasa en ese despacho en conversaciones de lecturas entre Sebastián y la escritora en prácticas:

- ¿Conoces las historias de Polifemo y Galatea, de Psique y Cupido, de Píramo y Tisbe, de Hero y Leandro? Son hermosas historias de amor, que algún día te contaré.

Seguramente no recuerda lo de mi vocación de escritora y que estas desgraciadas historias no tienen que serme desconocidas (SÁNCHEZ, 2004: 38).

El edificio de la Torre de Cristal es como un gran océano plasmático (referencia, como indiqué anteriormente a la novela de Stanislaw Lem). La famosa novela y luego película de ciencia-ficción describe un océano situado en un planeta lejano, *Solaris*. Como en *Solaris*, la narradora de *Un millón de luces* intenta vanamente entender el comportamiento de los moradores de la Torre de Cristal, entender su forma de vida y su forma de inteligencia, y allí descubre cómo la Torre se está apoderando de sus habitantes. Igual que en la novela, cuanto más la narradora intenta entender a esos ejecutivos, la empresa más reacciona como un ente capaz de adivinar sus intenciones, las de ella y las de todos los habitantes de la Torre. Como en *Solaris*, el comportamiento de los ejecutivos es cada vez más errático, la corriente plasmática se está apoderando de sus mentes... lee sus mentes al penetrar en las necesidades afectivas de los humanos.

La literatura y la cultura de masas se encuentra numerosas veces en la novela en un pastiche postmoderno que nos arranca una sonrisa. Así ocurre cuando la narradora relaciona el caso contado por Sebastián Trenas del asalto al chalet de Marbella con la novela *A sangre fría* (SÁNCHEZ, 2004: 46). Sin duda, Clara Sánchez está diciéndonos que la narradora está volcando su saber literario a lo que pasa a su alrededor como hace todo escritor.

El elemento mediático, ese pastiche de informaciones más o menos tergiversadas que llegan a las masas como verdades inapelables (más simulacros) aparecen en *Un millón de luces* con referencias oportunas a la televisión y a las revistas, que son portadoras de otro tipo de conocimiento banal, alienante. La televisión le sirve a la narradora para ocultarse de sí misma, lo mismo que hacía Fran en *Últimas noticias del paraíso*:

Al entrar en casa, me despojo de mis ropajes de entrevista y me pongo rápidamente a ver la televisión. Me concentro tanto en la pantalla que cuando cierro los ojos veo luces de colores. Solo me levanto para beberme una cerveza y comer algo, algo que no tenga que ser cocinado porque con ese rato podrían venirme pensamientos a la cabeza, pensamientos oscuros, pensamientos premonitorios de un futuro plagado de fracasos, o lo que es peor, toda la conversación palabra por palabra que he mantenido con Emilio Ríos (Sánchez, 2004: 15-16).

Sin duda, por esta relación con la cultura de masas que se establece en esta novela hay una clara referencia a las reflexiones de Eco sobre los bienes del consumo cultural que vimos en el primer capítulo de este trabajo. Conrado, no por casualidad, es un alto ejecutivo de Coca-Cola, obtiene su puesto gracias a la televisión, y Conrado aparece en las noticias por haber recibido una paliza de unos matones enviados por el entrevistador, antes despreciado por el propio Conrado. Además, recibe la admiración de Jano y Alexandro porque ha salido en la portada de la revista “Man”.

Hay un comentario, bastante divertido en el tiempo de la novela cuando se produce, que retrata bien ese relativismo actual del esfuerzo tan propio de estos tiempos; se refiere a la fama *wharholiana* de los cinco minutos de televisión. La narradora a propósito de los escrúpulos de Sebastián Trenas porque ocupa un puesto de vicepresidente sin merecerlo y sin trabajar, reflexiona:

No le digo que todo eso del merecimiento me parece un cuento, porque no hay un baremo universal para medir el merecimiento, y recuerdo a mi pobre madre, que solía comentar de los que salían en televisión que si estaban ahí por algo sería. Así que el digo:

Si es usted y no otro quien está aquí por algo será.

Y permanece mirándome, hasta que cierro la puerta (SÁNCHEZ, 2004: 41).

La forma de recordarnos que la narradora es una escritora en prácticas nos lleva siempre a la sonrisa, como decía, con sus alusiones literarias mezcladas, en un

pastiche paródico muy divertido que sirve para reflexionar sobre las conexiones que hace la gente entre la alta cultura y las referencias a la cultura de masas “la lealtad es algo grande, es épica. ¿A quién no le gustaría ser épico, un Cid Campeador, una Juana de Arco? (...). Yo casi he estado a punto de serle leal a Sebastián Trenas. He estado a un paso de contar la verdad” (SÁNCHEZ, 2004: 71).

La banalización de la cultura y el pastiche se observan en este fragmento que llega como gran reflexión de la narradora a los lectores:

Parece amistad, no sé de qué otro modo podría llamar a nuestra relación, aunque desde luego no es el tipo de amistad idealizada por mí, tipo Don Quijote y Sancho, Batman y Robin o Thelma y Louise. Pensar que esas amistades existen me produce un gran vacío en el corazón, como los amores apasionados de los que habla el vicepresidente. En el fondo son creaciones de nuestra incapacidad para vivir de verdad (SÁNCHEZ, 2004: 57)

Cuando nos presenta a Hanna, adopta un tono pedagógico, la esposa del director es una alemana que “no tiene apellido propio. Al casarse, siguiendo la tradición de su país, adoptó el de su marido, como le ocurrió a Jackie Kennedy, primero, a Jackie Onassis después. De modo que la pobre Jackie da la sensación de haber ido pasando de mano en mano” (SÁNCHEZ, 2004: 18). Aquí hay otro ejemplo:

Mi tía Liz, por ejemplo, es de la opinión de que la elegancia de las personas reside en las extremidades y que por eso Marilyn Monroe, a pesar de todo, en el fondo se encontraba insegura porque tenía unos pies y unas manos muy bastos (SÁNCHEZ, 2004: 203).

Paso a continuación a mostrar la fauna de la empresa, término con el que la narradora describe a los habitantes de la Torre de Cristal.

La narradora es una buena chica, un poco aturdida por sus fracasos sentimentales, sin un norte en la vida, bastante *esquizofrénica* en el sentido de que está a la búsqueda de un sentido para su vida, sin una profesión que le asegure una forma de mantenerse, insegura “no es la primera vez que me rechazan sin que parezca que me rechazan. No es la primera vez que me gustaría salir corriendo de mí misma y dejar atrás mi cuerpo y todo lo que los otros han rechazado” (SÁNCHEZ, 2004: 15). Le cuesta aterrizar en el mundo porque es muy soñadora. Ella misma percibe su fragilidad:

El miedo me impide actuar durante quince minutos, el miedo a Teresa, el miedo a que me humillen, el miedo a perder el trabajo, el miedo al caos, el

miedo al miedo. No hay nada como el miedo para paralizar al contrario. Introdúzcase el miedo en la mente del enemigo, un miedo que crezca y se multiplique y se habrá vencido. Solo hay que descubrir a qué tiene miedo el contrario, al ridículo, a ser pobre, a la enfermedad, a envejecer, al desprestigio social. Con el recurso del tiempo, me daré cuenta de que a veces, al abrir la puerta del miedo, lo que encontramos es otra puerta del miedo y así sucesivamente, porque el miedo es un templo que se va construyendo poco a poco (SÁNCHEZ, 2004: 188).

El tema del miedo vuelve a relacionar a esta narradora con la niña de *El palacio varado*. Ninguna de las dos tiene nombre, tal vez porque en ellas hay mucha intimidad compartida también con la autora. El miedo que sentía de niña la narradora de *Un millón de luces*, cuando su tía Liz la obligó a buscar en la cartera de su entrañable tío Ángel pruebas de su infidelidad le da que pensar sobre el trabajo que supone mentir, el esfuerzo que no permite ningún tipo de distracción, mientras que la verdad se levanta sola. Tío Ángel es el tío Alberto de *El palacio varado*, ambos casados con las tías carnales de las protagonistas, mujeres complejas y de alguna manera difíciles:

Un tema preferido en sus conversaciones imaginarias eran las posibles infelicidades de su marido, mi encantador tío Ángel, que me enseñó a nadar y me compraba libros y tebeos. Un día de verano y de playa, cuando yo tenía diez años, se produjo una de esas situaciones tensas y llena de roscos (SÁNCHEZ, 2004: 188).

La niña de *El palacio varado* también se sitúa en medio de un tío querido Alberto y de su tía Olga, y también hay un gesto parecido a un robo (el pañuelo que encuentra y que se queda). En ambas escenas, lo que siente la narradora es vergüenza. El *flash-back* en *Un millón de luces* va tener importancia, decía, porque le permite a la protagonista reflexionar sobre la mentira y sus simulacros, de cómo el juicio sobre los demás es equivocado.

Ahora sé a lo que tengo realmente miedo, tengo miedo de sentir vergüenza. Sentí mucha vergüenza. La mirada sonriente y sorprendida de mi tío favorito. ¿Para qué quieres mi cartera?, preguntó. (...). Y mientras mi tío me juzgaba como una vulgar ladronzuela, Liz se había tumbado boca arriba en el agua y subía y bajaba con las olas (SÁNCHEZ, 2004: 189).

Su vocación hacia la escritura perfila su forma de acceder al mundo: bolígrafo en mano anota todo lo que ve con la intención de desentrañar lo que la realidad y quienes la pueblan ocultan; ella se marca ese desafío, distinguir la mentira de

la verdad, la mentira es lo feo, lo incongruente “la mentira es una película donde los romanos no pueden llevar reloj de pulsera, por decirlo de alguna manera” (SÁNCHEZ, 2000: 189). De esta forma consigue creerse el personaje de eficiente empleada y de esta forma le llega al lector la narración del simulacro de ese teatro. Tiene unos padres normales con los que mantiene una relación con tensiones y cariño, y un exnovio, Raúl (tiene el mismo nombre que el traficante de piedras preciosas en la novela homónima, los nombres nunca son elegidos por casualidad), que quiere quitársela de encima, lo que efectivamente ha comenzado a hacer cuando arranca la novela. Muchas veces se acuerda de frases que sus padres han pronunciado alguna vez y que le sirven de guía para conducirse en la vida. Sus reflexiones sobre la existencia, la cultura, el amor, tienen un punto cómico aunque a veces son muy certeras. Mezcla hábilmente referencias culturales de prestigio con otras referencias típicas de la cultura de masas en un pastiche muy divertido.

La narradora es ingenua y no tiene una verdadera ambición dentro de la empresa, aunque lo parezca. Solo le mueve una ingenua vanidad de figurar y aparentar que desempeña una labor importante dentro de la empresa; lo que le mueve verdaderamente es escribir y para eso precisa descubrir los misterios de la Torre de Cristal. Hay pues un paralelismo entre Fran de *Últimas noticias del paraíso* y la narradora de *Un millón de luces*. Ambos son jóvenes desubicados que sueñan con profesiones artísticas, el primero con dedicarse al cine, la segunda con la literatura. Y ambas novelas son el trasunto de su propia creación, en un requiebro de metalenguaje con el cine y una reflexión sobre cómo se escribe una novela. Xavier Climent, director de Recursos Humanos, que no simpatiza con ella, le comunica su ascenso. Sabremos después que él sí es realmente tan ambicioso que es capaz de cualquier cosa. Uno siempre es el último en verse a sí mismo y además se disimula todo el tiempo, parece decirnos Clara Sánchez:

¿No estás a gusto en recepción?, repiten las pupilas, que parecen movidas por detrás de las cuencas por un dedo.

Estás a gusto, pero quieres mejorar, ¿verdad?

Eres ambiciosa –dice sin esperar a que conteste.

Eres ambiciosa, repiten las pupilas.

Es natural –dice-. Es humano. He visto mucha ambición entre estas cuatro paredes.

(...)

-En fin –dice-, si es lo que quieres, no puedo negarme. Serás la jefa de gabinete de Sebastián Trenas, el vicepresidente, ¿te parece bien?

¿Te parece bien?, ¿te parece bien?, repiten las pupilas a mayor ritmo que antes, como si estuviesen en el tramo final de un orgasmo (SÁNCHEZ, 2004: 26).

Su ascensos (desde la recepción hasta el despacho del Presidente) permite su contacto con la fauna (recordemos que esto es como un safari) de las oficina, con sus secretos y simulacros. Subir es ver desde más arriba; la narradora nos hace reír con su parodia de una escritora naturalista “desde el despacho de Sebastián Trenas, en el piso diecinueve, hay una buena panorámica de Madrid. Calles, parques, coches, gente. Se puede divisar hasta un perro, un gato es más difícil, las ratas y ratones casi imposible sin prismáticos y las cucarachas casi imposible del todo” (SÁNCHEZ, 2004: 29). Ya se ha dicho aquí la inquietud que le produce a la autora estar en edificios altos; un poco de eso se refleja en las impresiones sobre la altura de la narradora-personaje.

Comparte con la niña de *El Palacio Varado* su aversión a las mudanzas y las incomodidades que conllevan, la obsesión por la limpieza de Julia en Presentimientos, de Fran (quien limpia en este caso no es él sino su empleada, pero sabe apreciar el perfume de su casa cuando ella está), de Patricia, que tiene a Daniela. En este fragmento se adivina también a aquella madre de *El Palacio Varado*, tan traumatizada por la Guerra Civil y a la niña, a quien se le ha transmitido el dolor de su madre:

Y el caos es algo que no puedo soportar: las mudanzas, las obras en el hogar, los escombros en la calle, las limpiezas generales, quizá porque, aunque vagamente, recuerden en algo a las guerras, a las destrucciones y reconstrucciones, y a los españoles nos hayamos ido pasando de padres a hijos las secuelas de nuestra Guerra Civil (SÁNCHEZ, 2004: 187).

Otros personajes son importantes para entender el destino fatal que espera a la organización. Nadie es lo que parece y quien es noble resulta víctima de todos, que sería el caso de Anabel, la hija no amada de Sebastián Trenas, aunque ella “siempre tuvo fijación con su padre” (SÁNCHEZ, 2004: 262). Al final sabemos que ni siquiera lo es “su padre era piloto, estaba casado y tenía una vida muy inestable. Era un sinvergüenza sin ningún sentido de la decencia. Ya estaba con él cuando conocí a Sebastián y a Emilio, pero ellos ni siquiera han llegado a saber que existía” (SÁNCHEZ, 2004: 265). Anabel, huérfana de afecto, acaba desechada como un trasto viejo por todos, por su amante Emilio Ríos, su padre e incluso por su madre, que la desprecia. Bella y esbelta joven, termina siendo una chica fea y gorda; su debilidad no es

perdonada por la manada de lobos que son los moradores de la Torre. Su fragilidad es su caída en desgracia; la verdadera víctima de esta novela es Anabel Trenas. Antes de su desintegración, la chica es un modelo de delicadeza y elegancia:

(...) está en la cumbre de la belleza, lo que provoca cierta irritación, no sé por qué. Siempre lleva algún libro en la mano, una afición que le habría contagiado su pobre padre y que Ríos, que continúa redactando tan mal como en su juventud, sin duda encontrará exótica. (...) se pone a leer, entonces sí me recuerda a Trenas. Sus ojos acarician el libro, las puntas del pelo lo acarician, las yemas de los dedos sobrevuelan las páginas. Me gusta considerarla una potencial lectora mía (SÁNCHEZ, 2004: 203).

La narradora sobre Anabel, víctima que ni siquiera tiene conciencia de serlo y sobre la crueldad de nuestra sociedad ante los que no poseen armas:

Pienso en Anabel, la pobre víctima de esta historia y en que hay un tiempo muerto en la vida de las víctimas en que ni siquiera saben que lo son, como esos espacios ciegos que siempre quedan fuera del espejo retrovisor. Lo peor de las víctimas es que no gustan porque dan pena. Sebastián tendría que reparar ese daño desde el más allá (SÁNCHEZ, 2004: 285).

En contraste aparece su hermano Conrado, hombre rápido, brutal, vengativo, profundamente humano y desgraciado en un solo bloque:

Todo estaba irremediamente perdido, cuando de pronto, detrás de él, surgió un ruido de guerra, una furia que le pasó por el lado y se lanzó salvajemente escaleras abajo sin darle tiempo a reaccionar y seguramente tampoco al intruso. La furia podía corresponder a un solo hombre o a un ejército.

(...)

Estoy bien –dijo Conrado interponiendo entre ellos y él una barra de acero igualmente ensangrentada. A los pies de la escalera yacía un hombre con el pelo embarrado de sangre que no se sabía si era moreno o rubio” (Sánchez, 2004:47), y su reacción antes de que llegase la policía fue “al parecer Conrado aquella misma noche estuvo limpiando la sangre hasta el amanecer porque, según dijo, eliminar hasta el más mínimo rastro de sangre cuesta mucho trabajo (SÁNCHEZ, 2004: 50).

En este mundo extraño, Conrado es un triunfador, un hombre que fascina; su carrera hacia el éxito empresarial es imparable e irremediable. Locura, violencia, brutalidad, son virtudes en el campo de batalla de la empresa.

Juan, el chófer, en un hombre roto entre su matrimonio falto de pasión con Luisa, una pobre esposa que acaba perdiendo el cariño de su esposo y de sus hijos por

culpa de Hanna “esa mujer se ha metido en mi vida” (SÁNCHEZ, 2004: 173) dice contra ella. Llama la atención la ternura de Hanna, primero novia de Xavier Climent, después esposa de Emilio Ríos y siempre torturada por su infertilidad “toda ella era etérea, quebradiza y nerviosa” (SÁNCHEZ, 2004: 242) y también “atormentada y tozuda” (SÁNCHEZ, 2004: 244) que en un momento dado es capaz de defenderse de Xavier con violencia “nos peleamos, lo empujé y se dio con el pico de la mesa en la cabeza (...) yo quería matarle. Si en ese momento hubiese tenido una pistola le habría pegado un tiro, si hubiese tenido un cuchillo se lo habría clavado” (SÁNCHEZ, 2004: 246). Al menos, sabemos que al final la pareja de amantes se une en una especie de paraíso “me imagino a Hanna y a Jorge en Grecia, bañándose en las aguas azules y brillantes” (SÁNCHEZ, 2004: 294).

Xavier Climent es un hombre sin escrúpulos “un joven español de gran convulsión interna” (SÁNCHEZ, 2004: 239), que ha llegado a Hanna por el interés “estaba segura de que la había utilizado desde el principio, de que había fingido con ella y que cuando se encontrase completamente afianzado en los negocios, cuando pudiera prescindir del padre de Hanna, a quien juraría que también engañaba, la abandonaría” (SÁNCHEZ, 2004: 247). Su ambición lo lleva a la empresa de Emilio Ríos y a terminar siendo amante de Lorena, la nueva Vicepresidenta. Como en la novela queda claro el código depredador del mundo de la empresa, no es circunstancial que Xavier acabe colaborando en el golpe de mano que realizan Jano y Alexandro, que se quedan con la compañía. Xavier ha pasado toda la información e ideas de Lorena a los hermanos Dorado “¡traidor!- le escupe Lorena (...) eres una sanguijuela” (SÁNCHEZ, 2004: 288). La propia Lorena, también al servicio de su ambición, es triturada por el propio sistema, ya que es traicionada por el único hombre a quien de verdad ha amado “Xavier se aproxima a ella, ella retrocede, asustada seguramente al comprobar que todavía le atrae. Que te estén clavando un cuchillo y que te guste el que te lo está clavando es lo más bajo que sentimentalmente se puede caer” (SÁNCHEZ, 2004: 288-289).

Emilio Ríos, director de la compañía, es el marido de Hanna, amante de años de Nieves, esposa de Sebastián Trenas. Como jefe supremo, enigmático, que vive de las apariencias. Su naturaleza también se funde con los materiales constructivos del edificio, recordemos que esta es una narración que se parece mucho a un cuento infantil; no podía faltar la referencia a la Torre de Cristal como castillo:

La personalidad de Ríos no reside en ningún rasgo físico sino en su forma de andar, de mirar, de hablar. Camina arrastrando los pies, dejando su marca en cada milímetro de suelo por el que pasa. Su voz es fina, pero frío y cortante como un cristal roto, que deja claro que él es el señor de este castillo. No encuentro otra comparación mejor que castillo para estas torres de cristal encargadas de proteger a sus moradores de la excesiva realidad de la calle (SÁNCHEZ, 2004: 21-22).

Sebastián Trenas es esposo de Nieves, está enfermo y al final acaba muerto “tiene la autoestima más baja que yo cuando la tengo tan baja que solo quiero dormir para soñar que no soy yo” (SÁNCHEZ, 2004: 34). Nieves es la esposa de Sebastián y durante largo tiempo, amante de Emilio Ríos, con quien pasa años en sus rutinarias citas clandestinas “su verdadero hogar se reducía a la impersonalidad de una habitación de hotel” (SÁNCHEZ, 2004: 231). Su comportamiento, lleno de dureza, recuerda el carácter de Conrado y explica su fuerza de superviviente en la jungla de relaciones tormentosas; ante la escena del robo y posterior muerte del ladrón de su casa de Marbella, esperando a la policía, “se había cambiado el camisón por un favorecedor pijama de seda, sin duda para estar presentable cuando llegaran la ambulancia y la policía, y que se había recogido el pelo y que estaba muy guapa” (SÁNCHEZ, 2004: 50).

En otra órbita, la externa a la Torre de Cristal, están los padres de la narradora y Raúl, que pone en funcionamiento el motor de la acción al encaminar a la narradora hacia la Torre de Cristal. El exnovio tiene una personalidad fuerte en comparación con la narradora:

No solo no conduzco, sino que soy incapaz de distinguir un Renault de un Peugeot o de un Citroën y mucho menos los distintos modelos de una misma marca. Aunque nunca me lo confesó, creo que esta carencia, junto con mi poco sentido de la orientación, me hacía parecer bastante endeble a los ojos de Raúl (SÁNCHEZ, 2004: 12).

El padre de la narradora es su referente con sus consejos y advertencias siempre severas sobre el mundo laboral “en el fondo preferí acogerme al reiterado consejo de mi padre según el cual debo contar hasta cien antes de tomar cualquier decisión” (SÁNCHEZ, 2004: 72). La relación compleja con la madre es, como siempre en las novelas de Clara Sánchez, un tema capital en esta novela. El peso de la tristeza de la madre para la narradora, tan presente en la obra de Clara Sánchez, aquí también aparece:

No caigo en la tentación de afearle a Teresa su comportamiento impulsivo y egoísta. Acabé harta de los reproches de mi madre hacia la vida, desgranados un día y otro y otro como una letanía humillante para ella (SÁNCHEZ, 2004: 102).

La tensión madre-hija está mezclado aquí con ese tono ingenuo y desamparado que posee la narradora para contarnos el conflicto en una clave muy contaminada de literatura y muy sincera al mismo tiempo:

Es como si estuviese oyendo por un altavoz la voz de mi madre advirtiéndome de que me estoy desperdiciando, que es lo mismo que decir que me estoy convirtiendo en un desperdicio. Nada más podría contar lo de Raúl y me daría vergüenza contarlo porque es una historia de mierda en que uno de los personajes, o sea yo, se pasa la vida esperando a que el otro le llame (SÁNCHEZ, 2004: 216).

La figura de la madre afecta a varios personajes, a la narradora, a los gemelos Jano y Alexandre (que mataron siniestramente), a Nieves en su relación con Anabel, y a Vicky. En el caso de esta última, su ternura y desvalimiento en relación al amor a su hijo representa las antípodas de la imagen materna, complicada y depresiva, frecuente en la obra de Clara Sánchez. En una conversación entre la narradora y Vicky:

5.1.1. ¿Y tu hijo? –le pregunto.

5.1.2. Está muy bien. Mira –dice sacando del bolsillo del pantalón un papel doblado en que se clarean los fuertes colores de un dibujo infantil.

5.1.3. Es precioso –digo-. Pone para mamá.

5.1.4. El otro día fui a buscarle al colegio. Pesa más que yo. Al principio hizo como que no me veía, pero luego nos tomamos una Coca-Cola y le hice los deberes.

5.1.5. Así que estás contenta.

5.1.6. Creo que sí (SÁNCHEZ, 2004: 254-255).

Las relaciones de familia, tan importantes en la obra de Clara Sánchez y la figura de la madre como perdedora la hemos visto en casi todas sus novelas. Aquí también aparece en el rechazo de Teresa por su madre, en quien proyecta todas sus frustraciones:

Al día siguiente llamó a su madre para decirle que se encontraba bien, que estaba haciendo lo que quería hacer y que se ocuparía de que dentro de poco también ella pudiera largarse de esa mierda de vida que llevaba, de esa mierda de casa y de esa mierda de marido. A lo que su madre adujo que le dolía enormemente

que todo lo que ella había levantado con tanto esfuerzo y lágrimas le pareciese una mierda (SÁNCHEZ, 2004: 282).

Hay también interés en consignar la figura paterna. Además del mencionado de la autora, los gemelos y su padre adoptivo mantienen una relación muy especial; y sobre todo el afecto desigual de Sebastián Trenas por sus hijos Conrado y Anabel pone el sabor triste en esta historia.

El personaje de Vicky, la extraña, dulce, patética y contradictoria Vicky es un personaje también angular, un hermoso ejemplo de esas amistades entre mujeres que Clara Sánchez describe con frecuencia. Las amigas de sus protagonistas suelen ser perdedoras, marginadas de la vorágine del éxito incluso aunque no siempre les vaya tan mal. Suelen ser inmaduras, esencialmente nobles, frágiles escapistas que caen en la adicción a las drogas, apasionadas y contradictorias, y curiosamente, de cabello rojizo “tiene un pelo bastante bonito, rojizo, largo y rizado, y el rizo parece natural” (SÁNCHEZ, 2004: 75).

Los ojos grises, como los de mi bisabuelo. Tengo comprobado que los ojos grises se mantienen puros e infantiles aun en las caras más viejas que uno se pueda imaginar, y por lo tanto hay que desconfiar un poco de ellos (Sánchez, 2004: 78).

Vicky es una perdedora que arrastra un terrible recuerdo de un accidente y de la pérdida del amor y con él la esperanza de una vida feliz. Es la cómplice, amiga de la narradora, sin energía y por eso invisible en el laberinto. Es incoherente y buena persona:

Ahora que no está Teresa en ocasiones viene a verme aquí. Se sienta en un silloncito de pana verde del antiguo despacho de Sebastián Trenas, que he recuperado del almacén y que he colocado para ella frente a mi mesa, y nos tomamos algo: un bocadillo, un café, una bolsa de patatas fritas. Vicky fuma todo el tiempo, pero hace mucho que no se mete ninguna porquería delante de mí. No se encuentra tan a gusto como en los lavabos, así es que suele estar poco rato (SÁNCHEZ, 2004: 254).

Vicky es la Cati de *Desde el mirador*, o es en cierto modo Manuela en *El cielo se ha abierto*. Su sueño de tener una casa pertenece al mundo de las ficciones propio del superviviente. Deambula con su perfil *esquizofrénico* por los laberintos de la Torre de Cristal.

Teresa, es un personaje complejo. Ella es unas veces frágil y patética, odiosa a veces y también una perdedora. Secretaria del Presidente “en seguida se intuye que es imposible que ella y Ríos se acuesten juntos ni que tengan o hayan tenido jamás el más mínimo roce corporal. Su relación es de corte castrense, de general a sargento, o algo así” (SÁNCHEZ, 2004: 23). Sin embargo, mantiene una relación sentimental curiosa con Sebastián Trenas, que es un hombre desvalido, más culto y más sensible que sus compañeros “así Teresa en seguida se dio cuenta de que ese hombre (...) de corazón grande era un romántico” (SÁNCHEZ, 2004: 282). En realidad, su relación es imperfecta “alguna vez hicieron el amor, pero fue un desastre. A Teresa le daba igual, lo amaba de todas formas” (SÁNCHEZ, 2004: 284). Su muerte provoca en Teresa el descalabro psíquico; acaba recluida en una clínica de reposo. Teresa es una víctima de un amor imposible. Así le cuenta Teresa a la narradora el comienzo de su relación con Sebastián:

Después de observarle, un día Teresa le preguntó para qué iba por el pub si no estaba a gusto allí. Y él le dijo que su mujer no lo echaba de menos y que por tanto le daba igual este o cualquier otro sitio. Le dijo que amaba profundamente a su esposa y que no había qué hacer para no perderla. Le dijo que tenía una hija, pero que no era hija suya, sino de otro hombre, y que no soportaba ver a la niña, por lo que en parte se quedaba en el pub para llegar tarde y encontrarla acostada. Hacía un esfuerzo por quererla tanto como a su hijo, pero era imposible. Este fue el principio de su amistad (SÁNCHEZ, 2004: 283).

Asimismo, Teresa es un personaje muy rico de perspectivas dentro del marco de la novela. Es una enemiga de la narradora, celosa de su puesto de trabajo, y capaz de emplear las escaramuzas propias del mundo laboral para mantenerse en su cargo y en su puesto de trabajo (en realidad, como el resto de los personajes). Su enfrentamiento con la narradora tiene tintes cómicos dentro de la voracidad de la supervivencia laboral “yo, llevada por la necesidad de materializarme en alguien, me esfuerzo en ser amable y servicial, ante lo que Teresa no pone buena cara, pues vigila con gran celo su área de influencia” (SÁNCHEZ, 2004: 181).

Las leyes de la selva de la jungla de cristal colocan a Teresa y a la narradora, en el mismo despacho, como animales de presa dispuestas a atacar en cualquier momento:

5.1.7. ¿No vas a salir? – le pregunto.

5.1.8. ¿Quieres callarte? – dice con trabajo, logrando que las palabras le salgan rechinando entre los dientes.

Lo más sensato sería callarme tal como me pide, lo anormal de la situación así lo aconseja. Pero no puedo, ahora mismo me domina un instinto que no sé cómo calificar. Parece que ella no puede dejar de hacer lo que hace, ni yo tampoco, como si estuviéramos teledirigidas a control remoto.

[...].

Doy vueltas alrededor de la mesa. No puedo dejar de comportarme como lo estoy haciendo, se diría que es ella quien me inspira, me anima y me impulsa al desastre (SÁNCHEZ, 2004: 211).

Con humor y también con inteligencia, Clara Sánchez emplea la relación de Teresa y la narradora para darnos las pistas del salvaje mundo de la competencia en el espacio de trabajo. Para la narradora, Teresa es “la trepa Teresa” (SÁNCHEZ, 2004: 180). Interesa pensar hasta qué punto la propia narradora no es peligrosa inconsciente pues, en su escalada desde la recepción hasta el despacho del Presidente, se ha llevado por delante al Vicepresidente. Lo interesante aquí, cabe pensar al lector, es cómo nadie es capaz de verse a sí mismo. La narradora habla también de saber esconderse:

En estos primeros instantes, soy injusta con Sebastián Trenas. Pienso que si no es respetado por sus colegas ni por sus subordinados por algo será, que tendrá que existir algún rasgo en él que produzca rechazo. En el transcurso de los días comprenderé que simplemente no le temen. Y ahora que acabo de tener conocimiento de lo que sabe todo el mundo, de que ni él ni yo pintamos nada, ¿con qué cara podré mirar a mis compañeros? Ni siquiera me encuentro con fuera para exigir que me instalen de una vez por todas el ordenador. También mi autoestima declina peligrosamente. He de permanecer muchas horas al día aislada en mi casilla y excluida del juego (SÁNCHEZ, 2004: 35).

La narradora en aquel despacho de dirección aprende a interpretar los secretos (la verdadera intimidad que se ha establecido entre Emilio Ríos y Anabel), aprende lo peligroso que es ser una amenaza para otro compañero por celos profesionales, con lo que empieza a disfrazar con indiferencia su curiosidad por las cosas que suceden en aquel despacho “cualquier signo de curiosidad en mí hace brotar en Teresa una inmediata señal de alarma y diría que incluso de angustia” (SÁNCHEZ, 2004: 181). Porque el odio que provoca en Teresa, ella acaba entendiendo, es producto “del miedo, un miedo patológico a que le arrebaten algo de lo amontonado por ella con paciencia en años de esfuerzo en estos años” (SÁNCHEZ, 2004: 182). En definitiva, la gran enseñanza vital de la narradora, en su experiencia de rivalidad con Teresa en particular y en la Torre de Cristal en general, es que importa disimular, mentir si es necesario, para sobrevivir en la jungla. Hay en este libro una irónica guía de escritor y de aprendiz de superviviente que no deja bien parada a la sociedad que hemos creado:

Un escritor que triunfa, por ejemplo, nunca dará clases de cómo ha alcanzado el éxito, qué hizo, con quién habló, qué sapos tuvo que tragarse, si insistió, si se limitó a esperar, si le costó mucho, si le costó poco. No hay que preguntárselo porque jamás lo desvelará, porque no dirá la verdad. Y lo mismo ocurre con el que fracasa, contará mil cosas, pero no la importante. A la gente le gusta hablar por los codos, contar con todo tipo de detalles cómo funciona el reloj de su abuela, pero no le gusta que le pregunten y desde luego mentirá (SÁNCHEZ, 2004: 183).

Lo que expresa después la narradora no deja lugar a equívocos “a la tercera conclusión a la que he llegado en este despacho es que un despacho es el sitio ideal para desarrollar una buena esquizofrenia” (SÁNCHEZ, 2004: 183). Sobre el éxito y el fracaso hay muchas reflexiones. José Codes, un personaje misterioso que es traicionado por Emilio y Sebastián y que muere sin haber participado con ellos de su idea, es la esencia del infortunio:

Dedicado durante decenios a sentirse desgraciado por lo que le hicieron sus antiguos socios. Creo que alguien así estaba predestinado a que le hiciesen daño. Y de no habérselo hecho Trenas y Ríos, habrían sido otros. Y si no hubiese sido nadie, habría sido él mismo” (SÁNCHEZ, 2004: 296).

En paralelo, están Jano y Alexandro, gemelos inseparables, o en realidad, Cástor y Pólux, personajes que remiten al mundo mitológico, tan querido como referencia en la creación literaria de Clara Sánchez. Cástor y Pólux están relacionados con los dioscuros, dos héroes mellizos, grandes guerreros. Jano y Alexandro son jóvenes luchadores que traen reglas y estrategias nuevas al campo de batalla de la Torre de Cristal. Sobre Jano y Alexandro, la propia autora comenta en un artículo que estos personajes están representando un tipo incomprensible de ejecutivo, que mezcla la juventud y la insolencia con las apuestas más arriesgadas en los negocios, y que ella, efectivamente, se había encontrado con dos seres misteriosos e inseparables. En *Un millón de luces*, Jano y Alexandro son unos gemelos que juntos resultan invencibles. Logran por un tiempo ser vicepresidentes, después resultan expulsados de la compañía y al final se convierten en los dueños de la nueva compañía, ya arrebatada de sus antiguos jefes. Dan el perfil del ejecutivo moderno, incomprensible, amoral y audaz de los tiempos del liberalismo económico. Son seres extraños, mágicos, mitológicos. Ambos son hijos adoptados del médico que se casó con su madre, que fue asesinada por una antigua pareja, un anticuario que no soporta el abandono. Jano se enamora de Conrado,

hijo de Sebastián y Nieves, quien se venga cruelmente de él porque los gemelos le arrebataron a su padre, Sebastián Trenas, el cargo de vicepresidente en la empresa. La separación de los gemelos los “desconecta” del plasma mágico de la Torre de Cristal y elimina su fuerza. Cuando se reúnen los gemelos, retorna su mágico poder. El punto de vista sobre estos personajes es de absoluta fascinación; la narradora se coloca en una posición de simple “mortal” para describir, sin alcanzar a comprender, los hechos fantásticos de estos dioscuros.

¿Cómo se desarrolla el motor de la acción? La narradora formula conclusiones, como pasaba en *Piedras preciosas* y en *No es distinta la noche*, ambas ambientadas en el escenario de la ciudad, el trabajo y la empresa, que a veces son completamente erróneas pero que desvían el rumbo de los acontecimientos con un dramatismo no exento de ternura y humor porque nada es lo que parece. Cada cual elabora sus hipótesis. Ejemplo de eso es cuando la narradora, en su afán de parecer eficiente disimulando que realiza tareas importantísimas para la empresa, provoca el pánico entre los directivos y desencadena la caída de Sebastián Trenas de la vicepresidencia.

El lector, a partir de las conclusiones de unos y otros reelabora la historia al ritmo de la narradora y en una trama que siempre puede ir “un poco peor” para cada uno de los personajes, porque los simulacros se multiplican y generan, en un esperpento de moqueta y despacho, malentendidos que desembocan en trágicos finales. En esta novela se sigue por tanto el procedimiento constructivo de *Piedras preciosas* y *No es distinta la noche*, novelas con sabor a género negro.

Los simulacros están en la forma de engañarse, de traicionarse, de esconder la verdad, “me he impuesto la tarea de reescribir de nuevo en el ordenador los viejos papeles que el Vicepresidente pensaba tirar” (SÁNCHEZ, 2004: 52). A partir de esa actitud, la narradora pone en funcionamiento una máquina que acaba devorando a Sebastián Trenas “el hombre más elegante que he visto en mi vida” (SÁNCHEZ, 2004: 29) y con él a la estructura tradicional de cargos de la empresa. Es la ficción tomando el mando de la realidad, pues al fin y al cabo, lo que era llamada realidad era también otro simulacro:

“no parecen manos de vicepresidente y yo parezco un simulacro de ayudante de vicepresidente. Es uno de esos pensamientos que sin querer siguen trabajando por su cuenta, excavando su pequeño pozo de desilusión o de certeza.

Mejor que pozo, sima, algo grande y profundo en torno a mi mesa sin ordenador (SÁNCHEZ, 2004: 31).

Clara Sánchez muestra cómo los límites de la realidad y sus simulacros son difusos, tal y como expone Jean Baudrillard, y también la forma en que se mueven los personajes recuerda la superficialidad de las relaciones según Zigmund Bauman.

He de recordarle a ese hombre de gran aparato que no hacemos nada malo, solo trabajar. Le digo que no me parece muy buen ejemplo que precisamente su jefa de gabinete esté mano a mano y que no sería mala idea que él mismo esparciera algunos folios por encima de la mesa, que no deje tan a la vista libros como el que ahora está abierto por la mitad, y sobre todo que cuando visite el laberinto lo haga con paso rápido y sin saludar, y también que por favor alguna vez me llame desde la puerta del despacho con voz apremiante (SÁNCHEZ, 2004: 40).

La realidad es un producto de la literatura. La narradora es una devoradora de novelas y por eso ve el mundo a partir de los personajes de sus narraciones favoritas y de sus variadas referencias culturales. Por esto *Un millón de luces* alude en clave paródica a la intertextualidad con que la narradora observa su pequeño mundo. Como una Zola postmoderna, ella observa con su lupa la des/organización humana de la Torre de Cristal, en un intento bastaste cómico de imposible naturalismo. Lo que hace en realidad es ficcionalizar la realidad observada de forma que presenta un universo de conjeturas paradójicas. Como en una sala de espejos enfrentados, como Cervantes o Borges, presenta una realidad caleidoscópica donde las múltiples referencias literarias desenmascaran el mundo visible y lo descubren al mismo tiempo. La función del escritor como buceador de otras latitudes, lo hemos visto en el marco teórico de este trabajo, es propio de la postmodernidad y tiene su antecedente en las ideas románticas sobre la capacidad del artista para ver lo que otros no ven.

En esta novela la verdad demuestra que se pone de manifiesto en la ficción y no en la pura observación de lo real. Es el caso de la escena donde Jorge, el chófer de la empresa, aunque aún lo desconoce la narradora y los lectores, tiene una historia sentimental clandestina con Hanna, la esposa del director. Este es uno de los muchos ejemplos que se presentan en esta novela sobre el poder de la literatura frente a la opaca realidad:

Y Jorge, o sea, el chófer, deja ver su asentimiento ladeando un poco la cara hacia nosotros. Yo acabo de leer *El alquilado*, una novela inglesa, cuya trama

se desarrolla en un coche como este entre una dama y un chófer clavado a Jorge, que jamás se me habría ocurrido que pudiera existir fuera de este libro.

Por salir al mundo y dejar de intentar escribir, he pasado un instante de un edificio de cristal de cualquier ciudad a un lujoso coche negro conducido por un chófer de novela. Dicho suena así a irreal aunque el mundo esté lleno de edificios de cristal y coches negros. Pero no me importa, no tengo interés en vivir en el mundo real, porque en el mundo real no se puede tener todo (SÁNCHEZ, 2004: 13).

La narradora imagina algo que está pasando “veo el uniforme grande y oscuro de él tratando de atraparla torpemente, y por fin veo su pene en erección hincándose en la suave tela de flores de la señora Ríos. Lo raro es que nadie parece darse cuenta de algo tan evidente, ni siquiera Emilio Ríos” (SÁNCHEZ, 2004: 18) e insiste en otro momento “continúo sin entender cómo ninguno de mis compañeros se percata de la tensión que la presencia de Hanna saliendo de los ascensores produce en los músculos de Jorge” (SÁNCHEZ, 2004: 20). Hay que entender la importancia que va a tener la capacidad de observación de la escritora en ciernes porque le facilitará un buen ascenso, al piso diecinueve y a ser jefa de gabinete (aunque no tenga funciones) del vicepresidente, Sebastián Trenas. Hay humor en pensar en el absurdo de la lógica de la oficina, que sea el chófer quien propicia, desde abajo, el ascenso meteórico de la narradora:

(...) cuando le cuento en una de nuestras charlas que he echado una solicitud porque me gustaría tener un cargo de más responsabilidad que este, porque creo que aquí me estoy desperdiciando, podría jurar que Jorge se lo dice a Hanna, y que Hanna habla con su marido, y que su marido habla con el director de Recursos Humanos. De no ser así no se entiende que a los quince días el director de Recursos Humanos me llame para que suba a verle (SÁNCHEZ, 2004: 24).

Con ese humor que relaciona las lecturas con la vida y que se respira toda la novela, la narradora dice de Emilio Ríos que:

(...) ya no podré volver a mirar a Emilio Ríos sin sospechar de él. Es verle y acordarme de Anaïs Nin. Ríos por su parte ha optado por darle a todo un cariz de lo más natural, tan natural que no hay más remedio que pensar que ha adoptado sentimentalmente a Anabel como hija. Me pregunto si Nieves, la madre de Anabel, tendrá conocimiento de la estrecha relación entre ambos (SÁNCHEZ, 2004: 205-206).

El laberinto, como referencia mítica, es la oficina; su espacio es un laberinto de pasillos, alturas y despachos “tras el saludo, a mi jefe le da por recorrer el laberinto

interesándose por sus empleados” (SÁNCHEZ, 2004: 32). La narradora alecciona a su jefe “sobre todo que cuando visite el laberinto lo haga con paso rápido y sin saludar” (SÁNCHEZ, 2004: 40), “con el discurrir de los días, la paz de los lavabos se amplía ligeramente al propio laberinto” (SÁNCHEZ, 2004: 41).

También hay una llave, símbolo, objeto mágico en forma de talismán tampoco podía faltar en esta novela “lo que sé de la llave me hace fuerte” (SÁNCHEZ, 2004: 210). Esa llave pasará del poder de Teresa al de la narradora “Teresa tiene las llaves absolutamente de todas las puertas y cajones de la empresa” (SÁNCHEZ, 2004: 208); es el talismán que abre los secretos “el despacho está cerrado con llave, así que cuando la giro en la cerradura el ruido atrae la atención de los habitantes del laberinto” (SÁNCHEZ, 2004: 103).

Las pistas falsas demuestran que a veces los dioses se ríen de los hombres en su intento de interpretar el universo. Hay una intención paródica en que la botella de whisky - la pista del supuesto asesinato y que se halla escondida en el depósito del váter-, sea la clave para entender el destino de Sebastián Trenas. La narradora le da muchas vueltas...

Pero si mezcló el veneno con el whisky entonces el cadáver tendría que haber oído a whisky, lo que conduce a pensar que puede que no hubiese whisky en la botella, sino algo que produjese el efecto del infarto (SÁNCHEZ, 2004: 105).

En su enfermedad, Trenas se entrena dejando objetos que tiene después que hallar, ejercitando así su memoria, pero eso no lo sabe la narradora ni tampoco el lector hasta el final, por lo que el misterio de su muerte genera una intriga que solo se resolverá a medias al final. Lo que parece que va a ser una pista determinante para descubrir un asesinato se descubre al final como un detalle casual, desconectado de la muerte del personaje. Como en *Piedras preciosas*, la autora demuestra que la realidad puede mostrar engañosas señales. El hecho de colocar pistas “falsas” demuestra la tesis de que las apariencias a veces conducen a ilusiones sobre lo real. La misteriosa existencia de la botella de whisky escondida en el depósito de agua del váter, que tanto le hace pensar a la narradora, es el resultado fortuito de un entrenamiento fallido de Sebastián Trenas para no perder definitivamente la memoria. De paso Clara Sánchez vuelve a tocar el tema de la memoria, la identidad primordial. El problema comienza

cuando el infortunado personaje un buen día deja de recordar dónde ha dejado las cosas y las tiene que buscar, desesperadamente, en cualquier lugar. Y ya no las encuentra.

Lo siguiente que se le ocurrió, según le contó a Nieves días antes de morir, fue esconder una botella de whisky en alguna parte del despacho. Con esto quiso probarse de verdad, una botella no es una marca en una pared. Quiso hacerlo en un lugar donde ella no pudiese ayudarlo. Y perdió, jamás encontró la botella. No fue capaz de recordar dónde la había escondido y esto le hundió un poco más. Nieves cree que su corazón no lo resistió e hizo crack (SÁNCHEZ, 2004: 262).

El desenlace de la obra, con el panorama de personajes *esquizofrénicos* que mantienen entre sí redes laberínticas en las que se mezcla paradójicamente la ambición, la carencia emocional y la búsqueda de la felicidad y el amor, demuestra la turbiedad de las leyes que rigen nuestra convivencia. Todos pelean, nadie gana y todos pierden.

Sin embargo algo importante ha sucedido. La narradora ha cambiado su percepción de las cosas, *ha aprendido*:

Bajo la influencia de Teresa, la Torre de Cristal se ha convertido en la Torre Negra, y Emilio Ríos y Anabel, en monstruos. Y por las mañanas veo esta Torre Negra bajo el cielo azul y en medio de edificios normales e inofensivos, entre gente que ni siquiera repara en la Torre y en mí entrando en ella. Y me da por pensar que la vida debe de estar llena de torres negras que a todos los demás les parecen de cristal (SÁNCHEZ, 2004: 207).

Cuando Teresa es sacada de la Torre de Cristal por los enfermeros, la escena retrata la patología social que nos rodea:

(...) Teresa, con una furia diabólica, con la cara roja, está rompiendo todo lo que se encuentra, los papeles, las agendas, los periódicos y con algo en la mano que podría ser un puñal, pero que es un abrecartas, rasga la tapicería de la silla (SÁNCHEZ, 2004: 2012)

[...]

Los enfermeros la sujetan a la camilla con unas correas. El médico dice que estos ataques son más frecuentes de lo que creemos y que podría tratarse de un ataque de histeria o de un brote psicótico (SÁNCHEZ, 2004: 213).

Novela con una estructura trabajadísima, donde todo ha sido pensado para mostrar el mecanismo loco que domina la sociedad; los personajes cumplen perfectamente su papel de seres patéticos, y la narradora se expresa con naturalidad en una proximidad tan lograda que sentimos con emoción cada una de las anécdotas de la Torre de Cristal. El final es irónicamente circular cuando se describe que el hijo de

Vicky “va vestido como Conrado, Alexandro y Jano, aunque en tallas pequeñas” (SÁNCHEZ, 2004: 297). Es fácil adivinar que el hijo sentirá siempre esa vergüenza inevitable que sienten los hijos saludables y bellos hacia las madres con cuerpo ruinoso que los adoran.

Resulta inútil la reflexión “esta es una de las miles de preguntas expulsadas al vacío constantemente, naves sin rumbo al espacio infinito, que se olvidan en cuanto se forman en la cabeza, por lo que el espacio infinito debe de ser como un basurero” (SÁNCHEZ, 2004: 19), y especialmente cuando la narradora se refiere a ella misma insiste en su baja autoestima, “el basurero infinito” es la imagen con la que la narradora denomina constantemente a su mente, donde van a parar los pensamientos (SÁNCHEZ, 2004: 256). Insiste en esa desvalorización a menudo “a algún sitio ha de ir a parar la ganga, lo que sobra, el desecho de la información, lo que no sirve para nada, y ese sitio soy yo” (SÁNCHEZ, 2004: 16).

El final de la narradora, en busca de un nuevo empleo mientras que en la Torre de Cristal nuevos proyectos y nuevos emperadores toman el poder para que el mundo siga rodando, deja una sonrisa y un sabor agrisado. De todos los personajes de esta etapa de creación de Clara Sánchez, el fin de la narradora-personaje de esta historia es el menos feliz.

Su fin propone un círculo con el comienzo de la narración, aunque ya no se vuelve al punto exacto del origen. La novela gira en torno a la idea de la dualidad entre el éxito y el fracaso “y aunque el fracaso como todo en esta vida es relativo, cuando se fracasa se fracasa, o sea, se tiene la sensación de fracasar en todo, se fracasa hasta el fondo, y todo el mundo se entera. Aun no me encuentro preparada para sentirme fracasada y por eso lucho (SÁNCHEZ, 2004: 36). Vicky y la narradora contemplan la Torre de Cristal, ya ajenas a ella, y observan sus cristales sucios mientras hacen planes, que se presienten fallidos e inútiles, para sus vidas. Son dos seres con baja autoestima, tiernos y esencialmente supervivientes. Las dos han sido desechadas, su esfuerzo en la Torre no les ha servido para mantener su empleo. La empresa ha quedado como un botín de guerra entre los hermanos Dorado, Jano y Alexandro, y Conrado. Es un duelo entre dioses, y ahí los humanos no cuentan. La última frase es tremenda, aunque nos hace reír “está visto que en el mundo real no se puede tener todo” (SÁNCHEZ, 2004: 299), pensando en un mendigo borracho de bonita nariz a quien le ofrece un cigarrillo y nos recuerda, literalmente, a lo que no dijo la narradora cuando, por primera vez, entró en la Torre de Cristal:

Por salir al mundo y dejar de intentar escribir, he pasado un instante de un edificio de cristal de cualquier ciudad a un lujoso coche negro conducido por un chófer de novela. Dicho suena así a irreal aunque el mundo esté lleno de edificios de cristal y coches negros. Pero no me importa, no tengo interés en vivir en el mundo real, porque en el mundo real no se puede tener todo (SÁNCHEZ, 2004: 13).

El refugio de lo que el mundo no da es la literatura. Y por eso tenemos aquí la novela sobre la Torre de Cristal, el testimonio de la vocación de la narradora. De los personajes de sus novelas a partir del 2000, este halla su salida personal solo a través de la ficción pues la realidad es hostil sin contemplaciones. En un final tan ambiguo y paradójico no todo es tan pesimista, la narradora posee una llave de acceso a la realidad a partir de sus novelas favoritas. Y con la escritura consigue salvarse al ofrecerle el camino para desvelar sus simulacros “es curioso el relieve que toma el detalle en actos como mentir, engañar, ocultar, robar. Por eso las novelas de John Le Carré o de Patricia Highsmith están llenas de detalles; a veces bastante toscos, que sus personajes no tienen más remedio que urdir para sobrevivir” (SÁNCHEZ, 2004: 188).

4.2.2. Conclusiones

Novela de madurez, en ella aparecen todos los elementos constitutivos de la narrativa de Clara Sánchez: el entorno hostil representado a partir de laberintos; el significado de la realidad traspasada por la verdad de la ficción; la multiplicidad de perspectivas sobre la realidad aparente; la superposición de la literatura como medio para descubrir la verdad; éxito y fracaso, ambas como nociones dudosas; las referencias míticas entrelazadas con aspectos de la cotidianeidad para explicar conceptos sobre la naturaleza humana; el empleo de objetos mágicos como los talismanes que ayudan a sortear el destino; los personajes *esquizofrénicos* en busca de su identidad en un contexto que los engulle, aislados y quebrados; la familia como fuente de conflictos; y, por fin, el mundo del trabajo como escenario de simulación.

Un millón de luces es un tratamiento de lo humano en la literatura que coloca lo privado en una dimensión pública; el lector conoce aquello de la narradora que es su intimidad y, en paralelo lo que es íntimamente desconocido por ella, pues es un ser *esquizofrénico* a la busca de su identidad. La dimensión subjetiva, tratada en una

especie de diario o bloc de notas, es la visión de la vida de la narradora que pasa un tiempo en la Torre de Cristal. La lectura permite al lector conocer cómo es ella, cómo ve el mundo, e incluso acceder a partes desconocidas de sí misma, pues el texto se escribe en un tiempo de lectura, su ritmo y densidad textual dependen de la reconstrucción que hace el lector junto a la narradora.

Un millón de luces llama a una escritura del “yo”, de diario íntimo, de bloc de notas, de un tipo de confesión que atiende a la subjetividad de la narradora para construir una imagen de sí misma como joven escritora en ciernes, como joven desorientada que tiene que aprender a ganarse la vida, como joven que intenta entender cómo se mueve en mundo y la gente de su alrededor, como joven que ha pasado por una ruptura sentimental y que no tiene una gran autoestima. De alguna forma, la novela *Un millón de luces* transita ficcionalmente entre lo público (la novela que construye la narradora) y lo privado (porque el texto tiene un carácter íntimo cercano a un diario, a un relato de la experiencia).

Un millón de luces es una bella metáfora sobre el papel de la literatura como instrumento que ayuda a aproximarse a la verdad mediante determinadas técnicas instrumentales propias del fenómeno literario. La narradora utiliza su experiencia en la Torre de Cristal como objeto de estudio, y toma todo el andamiaje de la escritura para comprenderla. En la novela que crea, *Un millón de luces*, la narradora busca su verdad a través del espacio literario y el estudio del tono y las situaciones que constituyen el hábitat de los seres humanos.

La estructura tragicómica, la fuerza inexorable de la destrucción, como algo inevitable y que hacia el final cobra una velocidad vertiginosa aplastando a su paso a los personajes de la Torre de Cristal, recuerda inevitablemente a los textos de las tragedias clásicas. En nuestra literatura, sin duda, ese ritmo que desemboca en el fin de la empresa y en sus personajes destruidos recuerda a *La Celestina*, que además es el paradigma en la literatura española del estudio de la naturaleza humana, sin ocultar su gloria y sus miserias.

Estamos pues ante una de las mejores novelas de Clara Sánchez. Su historia parece la historia de cualquier edificio de oficinas en los últimos cuarenta años. La autora consigue contarnos una gran metáfora de los *tiempos modernos* al modo “chaplínescos”, con una sonrisa pero sin escatimar el dardo certero, la crítica. Con *Un millón de luces* Clara Sánchez ha conseguido mostrar cuestiones graves en un tono que en muchos momentos permite la sonrisa y la ternura; la autora ha depurado la mirada,

que se dirige a los espacios luminosos de las salas de juntas y los servicios sanitarios con sus mármoles brillantes y a la penumbra del rincón de un despacho al final de la tarde. Sánchez emplea el humor que permite contemplar la dureza del mundo del trabajo sin concesiones, con un tono irónico que no rechaza de vez en cuando la ternura.

Novela que describe en clave irónica el mundo de la empresa, en el que por debajo de una aparente organización, de moquetas impolutas e informes apilados pulcramente, se esconde una sinrazón que en la novela toma un ritmo *in crescendo* que acaba devorando a los habitantes de la Torre de Cristal y con ellos a esa organización, supuestamente ejemplo de eficiente modernidad. *Un millón de luces* es una parodia de todo aquello que un ejecutivo aparenta, pues en esta novela las pasiones se desatan y acaban desviando los propósitos objetivos de eficacia, productividad y negocio. Al final aquella organización parece el camarote de los hermanos Marx, con gente entrando y saliendo, con personajes que pasan por toda una suerte de desequilibrios nerviosos y catástrofes personales. Como ocurre en *Últimas noticias del paraíso*, en esta novela hay una feroz crítica a la sociedad. La vanidad, el dinero, el ansia de poder destruyen lo mejor del ser humano, las leyes que ponen todo en marcha son absurdas, obscenas por lo venales. Y en el hijo de Vicky no se presiente un cambio en el futuro.

Esta obra demuestra la maestría alcanzada por su autora a la hora de diseñar una estructura narrativa muy coherente y compleja. Clara Sánchez nos deja el testimonio de otra chica que aprende a ver otros bordes de la realidad, aunque probablemente no llegue a conclusiones su experiencia. La narradora se coloca en un tiempo donde relata su experiencia, y también en un presente de participación en la acción. Se presenta como la voz en *off*, y aun sin saberlo tiene tal importancia que sobrepasa al de mero testigo; ella se parece a aquel personaje que pasa inadvertido y que acaba apretando el botón de la bomba del fin del mundo. Su presencia puede haber determinado el destino de los pobladores de la Torre de Cristal, por lo tanto participa internamente de la acción al mismo tiempo que describe externamente muchos acontecimientos que ve a su alrededor. La conexión con el lenguaje cinematográfico espero que haya quedado demostrado.

Su tono expresa la banalidad y la grandeza, la ingenuidad y el descaro. La narradora, en su viaje de aprendizaje sobre la naturaleza humana, aprende que “la verdad tiene algo de insoportable (...). Pero ya no creo en la bondad de Trenas, ya no creo en su mirada benevolente ni en sus manos pacificadoras. Ya no creo en tonterías” (SÁNCHEZ, 2004: 285).

La existencia se sostiene sobre un gran desorden, y si al principio podría creerse que lo que ocurre en la empresa es una especie de anomalía, sin embargo el lector acaba aceptando la idea de que la anécdota que se nos presenta es solo un capítulo más de la vida, y en ella se prolonga indefinidamente el caos. La acción se desarrolla en unos cuantos pisos de una torre en una ciudad, un edificio que cobra vida y devora a sus habitantes, en donde hay tragedias y traiciones y, aunque estén en otro nivel porque se disimulan, donde se esconden también sentimientos de soledad y dependencia amorosa. Ese edificio es cualquier edificio, y se multiplican en cada uno las mismas situaciones.

Clara Sánchez insiste en la idea de que nuestro entorno es hostil, que vivimos enredados en laberintos físicos y emocionales donde es difícil que los individuos tengan conocimiento de sí mismos, de su identidad, y donde los valores morales son relativos e inestables. En esta novela-cuento Clara Sánchez consigue ejecutar toda esta casuística y hacerla correr en una compleja trama de malentendidos, relaciones y traiciones que funciona dramáticamente con la exactitud de una máquina inexorable, el motor de su acción narrativa.

4.3. *Presentimientos* (2008)

La Bella Durmiente se unía de forma natural con *La vida es sueño*, de Calderón, una idea muy antigua y hermosa que nace de la sensación de absurdo y extrañeza ante la relación tan poco lógica que hay entre lo que sucede y lo que creemos que debería suceder. De *La vida es sueño* a la *Metamorfosis* de Kafka sólo hay un paso. Y por supuesto, la intriga psicológica de *Presentimientos* está animada e impulsada por Freud. Cuando hace mucho tiempo leí *Ensayos sobre la histeria*, aquel estudio psicológico sobre los problemas de una chica llamada Dora, pensé que más que un ensayo era una de las novelas más inteligentes y entretenidas que había leído nunca y que alguna vez me gustaría intentar algo de ese calibre (SÁNCHEZ, 2008).²¹

En *Presentimientos* (Alfaguara, 2008) la autora nos introduce en la mente de una mujer que se debate en la frontera de lo real y el sueño al sufrir un accidente fortuito en una ciudad de la costa española. La autora insiste en situar la historia en un entorno urbano que es un laberinto sin salida, donde calles y edificios, pasillos y puertas, son

²¹ Cita de la página web de la autora: <http://www.clarasanchez.com/hemeroteca.php?id=7>

casi idénticos, y donde se constata la imposibilidad del amor y al mismo tiempo su carácter mágico y liberador; donde se establece que es un hecho la incomunicación entre los seres y se presenta la posibilidad de establecer ciertos puentes entre ellos; donde se retrata la profunda soledad en la que se encuentran y los lazos que los fortalecen. El amor destruye y es la razón de vivir, la solución; en eso reside la paradoja de un sentimiento devastador y que despierta a Julia del sueño profundo. Al final, lo que parece evidente es que nadie conoce al otro del todo y verdaderamente; que todos mentimos para soportar el peso de la realidad amenazadora y por el miedo a perder a quien amamos. Y que lo que permite soportar las incidencias de un entorno complicado y aparente es, a pesar de esto, el sentimiento de cariño entre los individuos. Novela pues rica en contenido y profundamente comprometida con el universo de preocupaciones de la autora. *Presentimientos* está considerada una de las novelas más interesantes de Clara Sánchez y evidentemente lo es.

En otras novelas ya vimos cómo a Clara Sánchez le interesa contar la historia desde el “Yo” y en novelas que analizaremos después que este “Yo” puede ser el de varios personajes. En esta novela encontraremos una voz narrativa simultáneamente omnisciente y participativa, interna y externa; es una voz que se coloca en una superposición de imágenes que van del presente al pasado y que opera conociendo las vicisitudes internas de los protagonistas. No hay monólogo interior. La historia pasa como en la sucesión de planos pegados que simultanean los pensamientos de los protagonistas. La cámara puede situarse por encima de ellos e incluso dentro de ellos y combinar planos objetivos y subjetivos desde la mirada de Félix y Julia, como en una especie de “Ventana indiscreta” que nos permite ver lo que ven ellos, los laberintos, los pasadizos, el intrincado pasillo que no termina nunca, el horizonte desde la playa o los cuerpos de los jóvenes que juegan a la pelota o se bañan en la piscina ajenos a la tragedia.

De esta forma se consigue dotar a la historia de una multiplicidad de visiones narrativas, procedimiento que responde a la creencia cervantina de que lo importante es la mirada de cada uno y la importancia de dejar en libertad las diferentes percepciones para juzgar las cosas del mundo. En *Lo que esconde tu nombre* y en *Entra en mi vida* tendremos esa misma estructura, aunque en estas como autoficción. En *Presentimientos* se produce una mágica comunicación entre los personajes que se llaman, que se aman, lo que permite que lo que uno siente se transmita al otro, que está en otra dimensión. Es como si el amor fuera, en esta fase de su novelística, una potencia

de energía capaz de mostrar lo inexplicable. Lo veremos entre Patricia y Verónica, hermanas separadas, incluso entre Alberto y Sandra, y Sandra y Julián.

Aquí esa conexión fantástica se produce entre Félix y Julia y también en el resto de personajes mágicos que actúan rodeándolos como satélites auxiliares. El amor de él consigue traer a casa a la desorientada Julia, un alter ego contemporáneo de Ulises, también astuta como él para procurarse la supervivencia en las situaciones críticas que enfrenta durante su viaje (si es necesario, miente y roba) pero sin su tremenda altura, sin ser esa fuerza monolítica que es el personaje épico griego; Julia no es sino una representación de la vulnerabilidad, la fragilidad de una identidad a la busca en el mundo contemporáneo.

Novela pues de armadura compleja, con dos narradores que acompañan la acción, complementando un universo de acontecimientos que reconectan el mundo físico de Félix con el mental de Julia. Lo que establece el puente entre ambos es el amor, amor de él hacia ella, y de ella hacia él y hacia su bebé. Tenemos dos historias que se superponen y que progresivamente entran en contacto porque sus personajes, Félix y Julia, aprenden a hablarse y a escucharse en esa frontera difícil entre el sueño y la vigilia. Juntos recorren un camino que los llevará a encontrarse. Lo que descubra Félix de ella va a impresionarle, él que es un investigador de fraudes, a él justamente se le han escapado todos los simulacros de Julia. Está enamorado, y eso ciega cualquier raciocinio. Julia hace en *Presentimientos* un viaje de autodescubrimiento. Necesitaba ese tiempo para ella. El sueño le desvelará las salidas de los laberintos en los que había encerrado sus secretos, su culpa y su inadaptación con la realidad. Lo que parecía real no lo era, lo que tenían no era suficiente —ella lo sabe y él lo presiente— y tendrán juntos que encontrar otra forma de relacionarse para mantener la pareja; por supuesto, tendrá un coste y el final, ya se verá, deja en abierto algunas conjeturas que el lector puede hacerse.

Novela muy bímembre: dos narradores, dos historias que corren en paralelo hasta reunirse, una trama en un presente y otra en *flash-back* que explica los secretos que impiden la felicidad y la armonía. Alrededor de los protagonistas giran secundarios muy bien trazados, determinantes para que la historia tenga coherencia. Encontraremos referencias mitológicas, viajes míticos, laberintos, talismanes, pruebas que la heroína debe superar, situaciones de peligro con enemigos poderosísimos. La trama llevará a reflexionar sobre el sentido de la existencia humana, la naturaleza de lo real, el poder devastador y creador del amor, la importancia de los lazos familiares, de los secretos...

La estremecedora influencia del pasado y de los miedos sobre el presente que dejan desorientado al ser humano late en toda la novela. Como expresa el narrador que se sitúa en la dimensión de Félix “el pasado de Julia, y de cualquier persona, era un rompecabezas con sentido solo para el interesado y a veces ni siquiera para él” (SÁNCHEZ, 2008: 38). Los hombres piensan que lo saben casi todo. Las mujeres parten de una inseguridad esencial. Juntos se proponen aprender a descubrir los enigmas que rodean la vida, la realidad, a sí mismas, esta es la base del desafío del amor; Félix rehace su visión a partir del drama “ahora se daba cuenta de que en realidad no había visto nada de verdad. Uno se cree que sabe algo y entonces descubre que no sabe nada y ahí empieza a aprender de verdad. (...) Julia (...) se merecía que él no se acobardase y que no mirase para otro lado. Debía poner todo de su parte y cuanto antes hiciese frente a la situación, mejor” (SÁNCHEZ, 2008: 45).

Como en esta novela suceden muchas cosas en paralelo en tiempos y espacios diferentes, es necesario desmenuzar el argumento, abrir las puertas de los múltiples laberintos. Como lectores, nos adentraremos en un cuadro de M. C. Escher; Julia está dentro de una de sus imposibles realidades, subiendo, bajando escaleras interminables, paralelas, en una demente prolongación matemática de laberintos. *Presentimientos* recuerda también esa visión del viaje entre dimensiones de la literatura fantástica, que tanto gusta a Clara Sánchez, de Planilandia de Abott o de una novela de Asimov como *Los propios dioses*. En el caso de Clara Sánchez, lo cotidiano se fractura y aparecen fuerzas poderosas que interfieren en él. Ese tipo de ficción que se inmiscuye en *Presentimientos* describe otro mundo habitado por figuras que son y no son en el mundo real. Recorrer la dimensión fantástica permite a Julia encontrar las claves de comprensión de su identidad y su supervivencia emocional en el plano real pues este entorno que llamamos real es tan peligroso y hostil como el otro y para vivir en él precisa ser desenmascarado. Sin duda, la experiencia personal de la enfermedad de su madre, junto con la escritura de *Desde el mirador*, ha proporcionado a la autora fuentes de documentación que colocan la historia en parámetros científicos verosímiles. Su tesis, como escritora que confecciona una ficción, es que el amor es el hilo que afirma los lazos que permiten la supervivencia del ser en un espacio/tiempo poco bondadoso con la debilidad humana. Tito, el bebé también presiente la falta de su madre, y su lloro es la primera señal para encontrar la salida del laberinto “el llanto de Tito arreció igual que si intentara atravesar la pared” (SÁNCHEZ, 2008: 33).

La trama en la dimensión real-física de *Presentimientos* es más o menos esta:

Félix (nombre del latín que significa “afortunado”) y Julia (del latín, “la noble, de cabello ondulado”) forman un matrimonio joven con un hijo pequeño, Tito (del latín, significa “el valiente defensor”) que se dirige a la costa para pasar sus vacaciones. Al poco de llegar al apartamento alquilado, sencillo, luminoso, propiedad de Tom (que en latín quiere decir “el que enfrenta al adversario”) y Margaret (“perla”) Sherwood (bosque mítico, el de Robin Hood), descubren que a Julia se le ha olvidado traer leche para su bebé, es tarde y están cansados del viaje. Tom y Margaret parece que los reciben en su apartamento a través de una fotografía en la que miran a cámara; se ven sonrientes. Últimamente Julia está muy distraída, muy cansada. Por eso estos días de vacaciones están pensados sobre todo para ella. Julia decide ir a la farmacia para comprar el alimento de su hijo, ya es de noche y en coche no es fácil orientarse por esa ciudad. Pasa por delante de algunos locales que ha visto, momentos antes, a su llegada con Félix y Tito. Escucha un ruido, es un accidente y del golpe que recibe pierde la conciencia (la que la conecta al mundo externo). Se queda en un estado parecido a un shock traumático del que no consigue despertar. Es ingresada en un hospital. Gracias a su móvil, su marido es localizado porque hay un número de una llamada grabada, la última. Un policía le da la noticia, que su mujer ha sufrido una conmoción cerebral y que está en un estado parecido al coma. Es un enigma cuánto tiempo puede permanecer en ese estado.

Informado de lo que ha pasado, Félix intentará adaptarse a esta situación, cuidando de su esposa y atendiendo al bebé. El Dr. Romano, responsable del caso en el hospital, aconseja a Félix que hable con su esposa pues no se sabe cuánto un enfermo de este tipo puede oír, y aunque no existe prueba alguna de que sus palabras pueden ayudar a Julia a encontrar la salida de su sueño, es posible que las palabras de él sirvan para reconectarla con la realidad. Félix comienza su terapia personal con su esposa. Se acerca, la acaricia, le re/coloca un anillo que para ella es muy importante. Como puede, muestra el amor que siente. Está angustiado de ver a su esposa sin reaccionar y sin saber si algún día despertará. En el hospital, en el cuarto de al lado, un extraño enfermo se solidariza con Félix y Julia, Abel (que en hebreo significa “aliento”, “hijo”), que muchos ratos se queda junto a Julia, hablándole. Es un anciano que produce miedo e intriga, que incluso está con guardaespaldas en su habitación de hospital. Hay una enfermera en el hospital que atiende a la enferma, Hortensia (“jardín”, “huerta”) que

tratará de ayudarlos también, y para eso a veces reprende a Félix y habla con Julia. Como ese estadio de sueño sin retorno se prolonga, la madre de Julia, una mujer con una personalidad que se va modificando durante su estancia, viene a dar su apoyo. Angelita (del latín “guardiana del cielo”) será de gran ayuda para que Félix pueda distribuir mejor su tiempo entre el hospital y el apartamento donde descansa; ella le pone a su hija un anillo que a ella le gusta mucho, y colocará en sus brazos a Tito, su hijo, lo que parece que produce en ella un efecto relevante. Sandra (“la protectora” en griego) es una joven vecina que cuida eventualmente a Tito, es una vecina del edificio de apartamentos que ha alquilado la pareja, Tiene ganas de establecer algún tipo de amistad con Félix.. Entre ella y Félix se establece un tipo de relación especial. Félix, sin embargo, está centrado en acercarse al mundo escondido de Julia para poder atraerla a la realidad. Para ello se da cuenta de que es necesario que conozca todo lo que puede ser importante para su esposa, incluso aunque tenga que investigarla, de algún modo. Al fin y al cabo, él es un investigador en una aseguradora y sabe cómo hacer ese tipo de cosas. Así descubre algunas cosas que le hieren en relación a Julia, como que su esposa ha tenido una relación peligrosa, obsesiva y sexual, con un tal Marcus, un delincuente, una mala persona que acaba llamando para que también hable con la esposa durmiente. Cuando Félix contrata sus servicios, no puede evitar decir “vaya tío acojonado, cobarde, miserable” (SÁNCHEZ, 319) porque el amante solo accede a ayudar a cambio de dinero. Pero si él puede ser el que la despierte, merece la pena pagarle, y así lo hace. Marcus va al hospital. Félix los deja solos y Marcus en un determinado momento la besa. Pero no funciona. Sin embargo, una tarde por otros motivos, Julia despierta.

Julia y Félix, a veces junto con Tito, recorren los lugares que Julia ha conocido en sueños, allí está Marcus, en “La Felicidad” y ese epílogo permite zanjar a Julia cualquier tema pendiente con el pasado que la ha conducido a un estado emocional lamentable. Pero ya no le va a obsesionar más. Desaparece de su mente Marcus, lo desenmascara. Hay una revelación interior en Julia que convierte lo que sabe en un discurso de realidad diferente. Sin embargo, increíblemente, muchas cosas soñadas existen en la realidad, lugares que ella conoció en sus sueños son recorridos ahora por Félix y Julia, que se dedica a contrastar lo que ve con lo experimentado oníricamente. Abel ha muerto pero ha dejado un sobre con 3.000 euros para ellos un mensaje: Marcus no volverá a molestarlos. Parece que todo se reconstruye. Julia ha vuelto. Félix es feliz, aparentemente, ama a Julia a pesar de todo, a pesar de saber que su esposa ha tenido a Marcus como amante, de las mentiras.

Pero como ahora tiene tiempo de relajarse después de tantos malos ratos, le produce una sensación extraña y agradable pensar en aquella chica tan atractiva, Sandra; le gustaría estar con ella, bañarse con ella, charlar, aunque sea un poco...

Este argumento, tan completo en acciones, no es el único y ni siquiera puede ser autónomo de otro más oculto que, como ocurre en la múltiple cara de la realidad, nadie ve pero opera en una dimensión más decisiva. Julia hablaría de su experiencia en el mundo de sueños en el que vive situaciones angustiosas y su historia sería otra. Ella diría:

Julia sale para comprar la leche de su bebé. Cuando entraron en la ciudad había visto por la ventanilla del coche, por casualidad, una farmacia, e intenta volver hasta allí. Ha cogido poco dinero pero es suficiente para la leche, que compra, y aún le quedan de la vuelta algunos euros. Los apartamentos son muy parecidos unos a otros, y con la noche los puntos de referencia ya no le sirven. Había visto al llegar una discoteca, “La Felicidad”, un bar, el puerto... pero ahora no consigue orientarse. Está deseando regresar al apartamento y descansar del viaje y del cansancio acumulado de Madrid. De repente, se escucha un coche que derrapa, después que choca contra algo, una sirena de ambulancia...

Aparca de cualquier modo y sale del coche. Después del accidente, Julia está en la calle, hay bastante caos... Se levanta, ella está bien. La noche es oscurísima; recuerda que “La Felicidad” es su punto de referencia para alcanzar “Las Adelfas”, su urbanización. Se adentra por un pasadizo... Aparece en “La Felicidad”, que queda cerca. Dentro está Marcus (del latín, derivado de “Marte” y del germánico “viril”), un joven croata con el que inicia un baile. Hablan un poco, beben, Julia se siente fuertemente atraída por él. Se besan. Es como si lo conociera de antes, adivina su nombre y sabe cosas sobre él que no se explica. Necesita desesperadamente llamar a su marido, decirle lo que ha pasado. Pero no lo consigue. Sale precipitadamente de la discoteca. Empieza a preocuparse de verdad, está perdida entre apartamentos idénticos, pasajes laberínticos que no terminan, pasa la noche en su coche y después camina todo el día. De lejos cree escuchar el llanto de Tito, que la llama, y también a veces siente la proximidad de Félix, como si la hablase desde muy lejos. Poco a poco va sintiendo otras voces, que ella entiende que son espíritus. Como no sabe qué hacer, acude a la comisaría, pero allí todo es difícil y no consigue nada. No tiene su identidad con ella. Va al banco y como está indocumentada no puede sacar dinero de su cuenta. En el hospital tampoco pueden hacer nada por ella. Va deambulando erráticamente por la

ciudad, busca teléfonos y deja mensajes, a veces la línea está comunicando, otras veces nadie coge el teléfono, deja mensajes: nada. Pasa por bares, sobrevive robando en un supermercado, se agencia algo de ropa y algo de comida. Hay un señor mayor, Tom, que la invita a buenos desayunos, a la vera de la piscina de una urbanización. No todos los momentos son malos, la playa es hermosa, el contacto con el agua salada le reconforta profundamente. Y el señor mayor es gentil. Empieza a ver que es capaz de sobrevivir con su astucia, aunque sabe que no puede permanecer tanto tiempo perdida. Su bebé la necesita y Félix debe de estar muy preocupado. De noche, duerme dentro del coche, y para calmarse da paseos por la playa, descalza, y se baña. Se siente como un naufrago en una isla desierta que, paradójicamente está llena de gente. Pero nadie entiende bien el problema que tiene y además nadie tiene tiempo ni paciencia para atenderla, es extraño todo lo que cuenta y lógicamente los demás desconfían. Nadie puede ayudarla. Vuelve a la discoteca. Óscar (que significa en germánico “lanza de los dioses”) es un inspector del súper, las cámaras la han grabado robando algunas cosas; le propone que venda su coche, por 3.000 euros. Así tendrá un poco de dinero sin tener que volverse una ladrona y ganará tiempo hasta que por fin encuentre el apartamento donde Félix y Tito se encuentran. Hay momentos que los oye llamándola. Incluso consigue verlos en el súper, una cámara ha grabado lo que parece que son ellos comprando, muy cerca de donde estaba ella. También escucha la voz de un ángel que está de su lado, y voces y caricias; son los espíritus, que de vez en cuando están con ella. Se siente por momentos acariciada, besada, pero no sabe qué puede ser eso. Junto a Óscar, vuelve a ver a Marcus, va a acostarse con él y a venderle el coche. Se dirigen a su chalet, un poco alejado del mar. Aparece una pareja y ella descubre que son los dueños de la casa. Marcus se larga con su coche. Ella sale de cualquier manera de la casa, toma un taxi que no puede pagar, pero a cambio da al conductor un pañuelo que ha cogido en aquella casa y que sospecha que es carísimo, valdrá, curiosamente, unos 3.000 euros. El anillo que llevaba se le olvida en el baño de aquel chalet, pero luego volverá porque no puede prescindir de él, es su talismán, y ella es valiente para ir en su rescate. Otra vez en “La Felicidad” se reúne con Marcus, discuten, se acuestan juntos. La escena no es gratificante para ella. Después siente que está atrapada allí, en el cuarto de Marcus, pero consigue escapar llevándose el coche. Un pastel delicioso, de chocolate, lo ha hecho Margaret, la esposa de Tom, de repente, es la pista que necesita para encontrar el camino de vuelta. El pastel es como el que hace su madre. De repente, despierta. Allí están, Félix, Tito, gente que no conoce. Días después sabemos que está

contenta, como si hubiera conseguido quitarse un gran peso de encima, y recorre los lugares de su sueño, y poco a poco se da cuenta de que sus problemas se han esfumado, su angustia, su pasión tóxica por Marcus, todo. Incluso el episodio del robo de la diadema es ya historia. La última escena es la de los tres, en el coche, de regreso a Madrid. Empezará de nuevo, montará un negocio propio y Félix la ayudará. Tito está bien, los tres lo están. Menos mal que Félix nunca va a saber que Marcos existió...

4.3.1. Tras la realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico

La novela presenta también el eje del presente y el eje del pasado, que se intercalan. Los acontecimientos pasados tejen la telaraña que atrapa con sus mentiras la vida de Julia. En el choque de tiempos y espacios se descubre que Félix ha amado una sombra, una idea de Julia, no a Julia. Y Julia ha pasado por todo eso entre la culpa y la mentira. Julia trabaja como camarera y en un hotel, Félix trabaja para una aseguradora... un robo de una diadema los conecta. Por eso las caras de esta narración son múltiples en el presente (cuando Julia y Félix viven en dimensiones diferentes) y en el pasado (el robo de la diadema, y la actuación de cada uno; las mentiras). Julia y Félix participan de unos hechos sin compartirlos, por eso su encuentro conduce a senderos divergentes y conscientemente falseados.

En el caso de la diadema de la novia supo que el novio no era el culpable porque además de que perdía más que ganaba, su voz monótona al responder a las preguntas revelaba objetividad, indiferencia y falta de compromiso personal en el asunto del robo (SÁNCHEZ, 2008: 275).

Más tarde, ella atará cabos: una confabulación entre su jefe y Marcus que no va a descubrirse, que su marido no sabrá.

Encontramos otros personajes que van y vienen en las dimensiones de realidad y sueño: Alberto, otro más en la obra de Clara Sánchez, (“el que brilla por su nobleza”) y Sasa (de Alejandra, “la salvadora”) Cortés, y su hija, Rosana (“estrella que brilla). El viaje al sueño de Julia le permitirá atar los cabos y descubrir quiénes perpetraron el robo de su joya familiar.

En la presentación ya se nos va adelantando que Félix es lo terreno, lo racional, lo físico, frente a Julia, más intuitiva, insegura, emocional, en busca de su identidad. Ella se ahoga con su vida; él la ama aunque no la entiende, no la conoce del todo.

La novela está organizada por capítulos. El primero es el del viaje a la costa y no tiene título. Después, cada capítulo es un día en referencia al accidente. Son ocho días en total los que Julia pasa durmiendo. Dentro de cada día hay subcapítulos titulados como “Julia” o “Félix” para que a través de su experiencia el narrador del testimonio de su vivencia paralelamente en el tiempo. A continuación hay un capítulo especial “Los días siguientes”; sabemos que han conseguido diez días más de permiso para descansar del trauma. En este capítulo se mantienen los títulos con el nombre de cada uno. Al final, un breve epílogo describe a la familia retornando a Madrid, en el mismo coche y en la misma carretera del comienzo.

Esta novela tiene todo el ensamblaje de una historia antigua. Merece la pena contar el mito completo. Hemos expuesto el argumento de la novela y sin duda encontraremos, con el mito, guiños constantes al lector de *Presentimientos*. Vamos a conocer la historia de Psique y Eros, de “El asno de oro” de Apuleyo. Hay elementos de convergencia y elementos que representan una transformación del mito.

Resumo la historia recogida por Arnaud en su libro *La mitología clásica*. (1997). Psique (alma), hija de un rey de Anatolia, era tan bella que todos los habitantes de su país dejaron de adorar a Afrodita/Venus para adorarla a ella. La diosa, por supuesto, acabó por montar en cólera y envió a su hijo, Eros/Cupido para que despertase en ella una pasión devastadora. Al verla, el dios cayó rendidamente enamorado. Desobedeciendo a su madre, la raptó y la llevó a su magnífico palacio. Solo le pidió que jamás intentase saber con quién se había casado. Cada noche se amaban en la oscuridad. Sintiendo presa y aburrida, en medio de una plácida felicidad nocturna, un buen día Psique suplica a su esposo invisible que la deje volver a casa y ver a sus hermanas. Eros/Cupido accede, y Psique cuenta a sus hermanas el tamaño de su felicidad. Sus hermanas, llenas de envidia, la convencen para que se salte la prohibición e intente ver a su marido, pues él puede ser una serpiente cruel que acabe matando al hijo que espera y a ella. Convencida, planea Psique matar a su esposo, muerta de miedo ante el panorama que le han pintado sus hermanas. Pero la noche planeada, cuchillo en mano, al verlo, tan bello, tiembla, y una gota de aceite de su lámpara cae sobre el hermoso cuerpo adolescente de su esposo. Este, al despertar, desaparece de su vida. Ahí comienza un

viaje atormentado de la muchacha, buscándolo sin fin. Pide auxilio a los dioses, entre ellos a Afrodita/Venus, que la lleva a su palacio. Psique ruega a Afrodita que le devuelva el amor de Eros/Cupido, pero la diosa, rencorosa, le ordena realizar cuatro tareas, casi imposibles para un mortal. Psique, en su última prueba, debe llegar hasta el infierno y pedir a Perséfone, reina del inframundo, un poco de belleza que Psique guardaría en una caja negra para Afrodita/Venus. Durante el camino, es avisada por una voz que yendo por el camino más corto encontraría la muerte, y que había otro camino, más largo pero más seguro. En ese transcurso encuentra al perro Cerbero, a Caronte y muchos peligros. Gracias a un pastel de cebada que lleva consigo apacigua a Cerbero, y con unas monedas paga a Caronte para que la transporte al Hades. En la ruta, ve manos que salen del agua. Una voz le dice que les tire un pastel de cebada, pero ella rehúsa. Una vez allí, Perséfone le comunica que estará encantada de hacerle el favor a Afrodita. Una vez más, de regreso a casa, Psique paga a Caronte y le da otro pastel a Cerbero. Todo va bien hasta que, imprudente, Psique abre la caja que le ha dado Perséfone para así obtener más belleza y enamorar de nuevo a Eros/Cupido. Al descubrirlo, como castigo a la infracción cometida, la diosa Afrodita/Venus somete a Psique a vivir permanentemente en un sueño profundo. Mientras tanto, su esposo no consigue olvidarla y solicita a Zeus/Júpiter que lo ayude. El padre de los dioses se apiada, autoriza al joven a devolverle la vida a Psique, a quien despierta de un flechazo. Finalmente, Psique y Eros se unen en el Olimpo. Psique se convierte en diosa inmortal. Afrodita/Venus y Psique hacen las paces. De ese amor entre alma y cuerpo nace una niña, llamada Placer/Voluptuosidad (ARNAUD, 1997).

Julia será en la novela una moderna heroína que como Ulises, llegar a Ítaca que tal vez sea la paz y la seguridad, el descubrir quién es realmente ella, y para ello atraviesa los laberintos que se representan en una ciudad de Levante; también una Psique contemporánea, es la mente perdida, errática y también la potencia de la intuición. Como Psique, se aburre con la vida plácida que Eros/Félix le ofrece. Por eso dentro de ella está la solución cuando consiga controlar sus emociones. La mente de la heroína moderna contiene caos, dolor, desorden. Emprende una búsqueda hasta una muerte simbólica, pero su astucia y el apoyo de las divinidades/familiares/magos le proporcionan pistas y atajos. En la historia de Apuleyo, Eros vuelve con ella, la perdona, El viaje de Psique busca reencontrar la felicidad en el reposo del cuerpo hermoso de Eros. Julia necesita reencontrarse a sí misma, primero, y en la medida que

consigue liberarse de la energía maligna de Marcus podrá encontrar el camino al amor de su marido y su hijo.

Félix va a demostrar a lo largo de la novela su carácter noble, que como una Penélope se queda cuidando al hijo, aunque no es una espera pasiva. Al mismo tiempo, es como Eros, tiene la belleza de un ser que sabe amar con firmeza, lealtad, de manera sensata y generosa.

En *Presentimientos* aparece un pastel milagroso, un sueño que es un viaje a las profundidades, la recuperación de un amor a través de la regeneración personal y la obtención del perdón. Incluso hay un hijo, producto y esencia del placer.

Hay tantos cruces literarios en esta novela en la que una mujer llega a un territorio parecido al de la muerte y emerge de él renovada, que creo posible encontrar similitudes tanto en el texto de Apuleyo como en el Ulises como en Borges. El estudio de la profesora Margarita Almela concluye conjeturando si en la raíz de *Presentimientos* no estará, de la forma en que los escritores son grandes lectores, muy influido por Borges.

El Aleph titulado “El inmortal”, el protagonista llega finalmente a la ciudad de los inmortales, que resulta ser un laberinto lleno de edificios sin sentido, por donde vaga seguido de un hombre a quien da el nombre de Argos, como el perro de Ulises, y que resulta ser precisamente Homero” (ALMELA, 2010: 13).

Como señalamos en el estudio de los personajes y su tránsito por dimensiones de espacio/tiempo mágicos, Julia, en *Presentimientos*, vivencia una aventura increíble que sumerge a Julia en un sueño/viaje mítico donde se encontrará entre gentes extrañas/próximas y desconocidas/conocidas y durante el cual deberá superar obstáculos y peligros. Conviene citar aquí el extraordinario trabajo de la profesora Almela Boix (2010) “Ulises en el Laberinto. La estructura mítica de *Presentimientos*, de Clara Sánchez”:

Si nos contaran la historia de alguien que sale un día de su casa, dejando en ella a su cónyuge con un hijo pequeño, para cumplir una misión cualquiera (que se trate de alistarse en una guerra o ir al trabajo, o como en este caso, ir en busca de leche infantil para poder dar de comer al niño poco importa), y cumplida la tarea no encuentra el camino de regreso con los suyos; si además en esta Historia el camino de regreso se hace largo e imposible; si durante ese viaje interminable dicha persona se encontrase con numerosos obstáculos, perdiese cuanto tiene, conociese lugares y seres extraños y fuese auxiliada por gentes extrañas y desconocidas, o fuera retenida por personajes no menos extraños; si a todo esto le añadimos que durante ese viaje de regreso a casa demuestra una astucia

enorme para librarse de los peligros y de los obstáculos que se le van presentando, al tiempo que va adquiriendo un conocimiento sobre las cosas y sobre sí misma que hacen que al final de ese periplo no sea ya la misma persona que lo inició y pueda decir: “He aprendido a defenderme, nadie va a hacerme daño” (SÁNCHEZ, 2008: 368), es seguro que la historia nos resultaría familiar (ALMELA , 2010: 13-14).

A través de la aventura vital de los personajes de Clara Sánchez, seres insignificantes, corrientes y anónimos, el lector “conoce” solo una parte de la realidad; es la realidad “observable”. La realidad en su totalidad no puede ser descrita, sólo sugerida, intuida por el lector porque es mucho más compleja. Para significar este hecho Sánchez teje en clave su mundo narrativo a través de los mitos clásicos.

En *Presentimientos*, Clara Sánchez va a hablarnos de nuevo de cosas trascendentes a través de la aventura vital de unos personajes corrientes, pero ha dotado a su novela de una estructura mítica muy fuertemente trabada, como no había hecho hasta ahora. Para ello ha convertido a Julia, la protagonista de su novela, en Ulises, pero en un Ulises que asume en un momento dado la esencia de Teseo; a Félix, su marido, en Penélope, a Abel, el enigmático personaje del hospital, en Atenea; a la madre de Julia, impregnada de la personalidad de Margaret, en Ariadna; a Tom, el esposo de Margaret, en Alcinoos; a Sandra en Nausicaa, pero una Nausicaa que encuentra Félix/Penélope, y no Julia/Ulises; y a Marcus en un Minotauro de ojos claros capaz de hechizar y retener como Circe²².

La protagonista de *Presentimientos* ha sido dotada con las características de un héroe épico, con la astucia de Ulises y la resolución de Teseo, que vive en nuestro mundo contemporáneo, un mundo ya sin héroes y sin magia, las aventuras de estos personajes míticos en un viaje al centro de sí misma y del mundo que la rodea, de donde volverá vencedora y más sabia (ALMELA, 2010: 19).

La propia Clara Sánchez ha explicado muchas veces la razón del título de esta novela. En su página *web* está publicada una entrevista que ha sido realizada con la colaboración de la editorial Alfaguara para presentar la novela.

P: Por qué “Presentimientos”

R: ¿No te ocurren cosas que te parecen fuera de lo normal, incluso sobrenaturales, simplemente porque no sabes cómo funcionan ni puedes explicarlas? ¿Un soplo en la espalda, una mano que parece que te acaricia el pelo, una voz en medio de la noche? ¿No tienes a veces la sensación de que ya conoces a alguien que ves por primera vez? ¿Y cuándo presientes qué va a suceder a continuación? (SÁNCHEZ, 2008)²³

²² Véase al final del trabajo los paralelismos entre dichos personajes.

²³ [En Internet: <<http://www.clarasanchez.com/hemeroteca.php?id=7>> visto el 01/05/2015].

Un presentimiento es una intuición, la sensación de que algo puede ocurrir, y presentir es adivinar ese acontecimiento a través de señales que lo preceden y que no están visibles fácilmente. Con este título, se abre un umbral de expectativas que quedan cubiertas a lo largo de la trama compleja, muy bien trabada, creada por Clara Sánchez. La autora ha querido contar la historia que sueña la bella durmiente, en un intento arriesgado y sólido que demuestra su fuerte personalidad como escritora.

El primer capítulo se inicia con un narrador omnisciente, objetivo, que vuelve a ser una cámara cenital “salieron de Madrid por la A-3 en dirección a Levante a las cuatro de la tarde” (SÁNCHEZ, 2008: 11). El espacio mágico es la costa, la llamada del mar, como lo es el sur para Borges. El agua es, incluso para Félix que se mueve al principio como un detective a la búsqueda de pruebas objetivas, un factor que hace que el accidente de Julia sea palpable en una dimensión inexplicable para alguien que solo cree en las señales externas “pero por la terraza entraba el ruido de un oleaje oscuro y amenazante. Y entonces supo, como si la misma Julia se lo estuviera diciendo, que algo iba mal. Un presentimiento, se dijo, sin base real” (SÁNCHEZ, 2008: 33).

Clara Sánchez siempre comienza las novelas ubicando físicamente a los personajes, desde la primera línea. Se describe desde la crónica, fría, policial, la de un narrador que explica sin emociones, la vida de unos personajes que son como cualesquiera otros, con Julia, que prepara sus maletas con cuidado porque hace tan solo seis meses que ha nacido Tito, el hijo de la pareja, y hay un montón de cosas que no pueden olvidarse: pañales, gotas para el oído, sombrilla, gorro... Con este comienzo se alude al primer *Mac Guffin* que coloca Clara Sánchez para que arranque la verdadera trama; es el olvido de la leche de Tito, que provoca la salida de Julia en la primera noche de su llegada a la ciudad de la costa. Un objeto se señala de forma especial, como si la cámara llevase a un plano corto “la bolsa de tela acolchada marrón estampada con osos azules” y un estado de espíritu “estaba hecha polvo con tanta ida y venida por el piso” (SÁNCHEZ, 2008: 11). Estamos en la escuela de las películas de intriga, de Truffaut, *El cine según Hitchcock*:²⁴ El cineasta inglés no inventó el suspense en el cine pero lo supo emplear magistralmente en sus películas:

²⁴ Truffaut, F., & Scott, H. (1998). *El cine según Hitchcock*. Alianza editorial. Cito la página del blog [En Internet: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/hitchcock/filmografia.htm> visto el 01/06/2015]. Se refiere al libro “Probablemente el mejor libro de cine jamás escrito lo compusieron conjuntamente François Truffaut y Alfred Hitchcock, el primero preguntando sagazmente al maestro del suspense por los pormenores de su larga carrera y el segundo legando a la posteridad con sus respuestas no sólo las claves de su propio trabajo, sino también una impagable lección, rebotante de gracia y de sentido común, sobre

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de la mesa y nuestra conversación es muy anodina; no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que un anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar. En el primer caso se le ha ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso le hemos ofrecido quince minutos de suspense.

Se establece así un guiño hacia el futuro, hacia la intriga, cuando Julia hace recuento de lo que podría dejar olvidado “¿Y qué más? Seguro que había algo más. Pero no le quedaba sitio en la cabeza para ningún otro detalle. Si uno pensara a fondo en todo lo que deja atrás, no terminaría nunca” (SÁNCHEZ, 2008: 11) Con seguridad, en este viaje de redescubrimiento, Julia dejará atrás muchas otras cosas.

Volviendo a la acción, la inquietud de Julia preparando las cosas para el viaje supone ese anticipo que es una intriga de predestinación (muy propia en una novela con tal título). Clara Sánchez prepara un espacio de incertidumbre, un umbral de incertezas, en un tono donde lo que se omite permite ya crear en el lector un motivo para que piense. A partir de este momento, en el mismo párrafo, se salta a un narrador que tiene una perspectiva interna. No es casual que el mar, ese elemento mágico que transporta a los personajes de Clara Sánchez a una dimensión emocional distinta marque la transición “la que había que montar para bañarse un poco en el mar y tumbarse al sol” (SÁNCHEZ, 2008: 11) y a partir de ese momento la narradora sea Julia, con sus planificación de todo lo que tiene que hacer para dejar a Tito listo para el viaje.

Poco a poco se confunde el narrador omnisciente, externo, con la narradora, Julia, que participa en la trama; vamos a penetrar en sus pensamientos. Y a continuación, se informa de qué hace Félix “surgían imprevistos en la aseguradora” (SÁNCHEZ, 2008: 11-12), y Julia “encargada de la cafetería del hotel Plaza” y se insiste en que ella “está completamente agotada” (SÁNCHEZ, 2008: 2012).

cómo hacer interesante una historia, ese arte para el cual quizás nadie como él estuvo mejor dotado en la ya centenaria existencia del cine.”

Comienzo trabajadísimo para que el incidente que traslada esta historia común a la metáfora de un viaje de descubrimiento parezca inevitable. De nuevo, la voz narradora vuelve al tono de la crónica de sucesos “a las tres horas de viaje hicieron una parada en un restaurante de carretera” (SÁNCHEZ, 2008: 2012) para que se entienda el ambiente de vacaciones masificadas; “los apretujones y las prisas” contrastan con el momento en que “mágicamente a las cinco horas, según se acercaban a la costa, el olor del aire empezó a cambiar” (SÁNCHEZ, 2008: 2012). El mar siempre en esta novelística es el marco de la epifanía, de las conversaciones graves y los encuentros amorosos, por lo tanto, esta anticipación sensitiva es prelude de que el cuento va a tomar su aspecto maravilloso: el aire envuelve en prodigio lo que sucederá después, para mayor énfasis “Las Marinas” es el nombre del área donde van a alojarse. Tampoco es casual que sea en un momento de penumbra, de incertidumbre entre el final de la luz del día y las primeras sombras que tanto le gusta narrativamente a Clara Sánchez, cuando entran en el pueblo, mientras se insiste en que a Félix condujo durante todo el viaje porque Julia “desde que nació el niño, e incluso antes de nacer, se sentía fatigada a todas horas” (SÁNCHEZ, 2008: 2012). El agotamiento físico y psíquico se ha presentado insistentemente para focalizar la acción sobre ese aspecto del personaje de Julia, personaje que siente algún tipo de inseguridad del que no sabemos el origen “si tuviera que explicarlo, diría que le daba seguridad ir tocando a su hijo mientras el sueño la rendía de nuevo” (SÁNCHEZ, 2008: 2012).

Como sucedía en *Últimas noticias del paraíso* la naturaleza y el paisaje mixto entre ella y lo urbano envuelven el universo de los personajes. Tampoco es casual que entremos en una atmósfera de cuento al describir el destino, ni el orden de lo que se ve a primera vista “tenía un castillo, varios supermercados grandes, un puerto con barcos de pesca, con veleros de recreo y uno grande de varios pisos que hacía el trayecto a Ibiza” (SÁNCHEZ, 2008: 2013). Hay heladerías, mercadillos, un tráfico de coches importante, pasan por la carretera del puerto y por fin ven algo de la playa. Es el destino de cuento para la clase media turista. El nuevo hogar es propiedad de Tom y Margaret Sherwood, que tanta importancia tendrán, como protectores mágicos en el sueño de Julia, y que representan el bosque encantado de Robin Hood.

En esa primera descripción de la llegada al pueblo de la costa se intercalan intencionadamente el cansancio, la impaciencia y el desánimo de Julia, “la luz se iba retirando” y se organizan pequeños atascos “formando una cola preocupante” mientras la pareja sueña con la “posesión del apartamento” (SÁNCHEZ, 2008: 2013). El atasco y

el cansancio preludian “lo difícil que iba a ser encontrar el complejo residencial Las Adelfas” (SÁNCHEZ, 2008: 2014), por lo que van despacio “escudriñando a derecha e izquierda” por caminos donde “apenas cabía un coche” y donde era un milagro rebasar a otro automóvil. Desde este momento el lector tiene los espacios de referencia con los carteles luminosos (ya ha entrado la noche) que anuncian Las Dunas, Albatros, Los Girasoles, Las Gaviotas, letreros de Indian Cuisine, Pizzería Don Giovanni, La Trompeta Azul, la cruz verde de la farmacia. Tanta dificultad convence a Félix de “que había llegado el momento de preguntar por Las Adelfas” (SÁNCHEZ, 2008: 2014). Esta dificultad funciona como una prolepsis de las angustias de Julia durante su sueño para alcanzar el apartamento y reencontrar a su familia.

Julia es sensible, intuitiva “la intuición le diría por qué pasadizo meterse” (SÁNCHEZ, 2008: 20); mantiene una lucha interna, entre la admiración y el rechazo hacia Félix, que no confiesa, en una tensión emocional contra su marido que va a canalizar también en un sentimiento de culpa por su infidelidad. Sin duda ella se siente insegura frente a él :

No estaba acostumbrada a basarse en datos. Admiraba la objetividad que regía los juicios de Félix aunque a veces le irritase y le pareciese que él y ella vivían en mundos distintos, uno con bases sólidas y otro con pies de barro. Probablemente Félix nunca se volvería loco. Claro, ¿y si ella había sufrido de repente algún trastorno mental? ¿Y si había perdido la noción del espacio y el tiempo? Podría estar pasándole algo así y no ser consciente de ello y por eso sería incapaz de volver (SÁNCHEZ, 2008: 20-21).

Félix es visto “muy práctico y conducía como nadie”, alguien seguro que, a pesar de su buen sentido de la orientación, acaba sin encontrar el apartamento “dijo que todo era un auténtico laberinto y que se había confundido dos veces de puerta” (SÁNCHEZ, 2008: 15) hasta que por fin, atravesando “pasadizos tenebrosos” se introducen los tres “por un recoveco y subieron unos cuantos tramos de escaleras” que les lleva al apartamento (SÁNCHEZ, 2008: 15).

Esa presentación permite a la autora poner ya el tema del desorden laberíntico que va a salir a la superficie como espacio físico y metáfora emocional de Julia y, en cierto modo, también de Félix en su negación de ciertas evidencias sobre los problemas que arrastra su esposa y su matrimonio. Félix no es tan capaz de ver, aunque su profesión sea la de analizar los datos, carece de la intuición de ella “opinaba que las evidencias y los datos eran los únicos que contaban para llegar a conocer a alguien, para

tomar una decisión y para no equivocarse más de la cuenta Siempre decía que la gente que se decepciona se basa demasiado en las apariencias” (SÁNCHEZ, 2008: 20), comentario con una enorme carga de profundidad si entendemos que él no quiere interpretar, como detective, las continuas llamadas de su esposa por el móvil, por ejemplo. Sin embargo, el amor ciega todas las evidencias. Clara Sánchez, en una entrevista publicada en su página de Internet,²⁵ dice al respecto de la ceguera de Félix y del proceso de concienciación de que en realidad no sabe nada de Julia, “perdemos la sangre fría y la objetividad. Una cosa es tener información y otra, saber de verdad algo, interiorizarlo y que pase a formar parte de nuestra personalidad. Cuando Julia cae en ese estado él aprende a lo bestia lo que es el dolor”.

Clara Sánchez nos sitúa en el interior del apartamento; lo primero es reconocer que está limpio y pensar “que necesitaba un buen repaso con lejía” (SÁNCHEZ, 2008: 2015). Más tarde insiste en ese temperamento escrupuloso cuando el narrador objetivo dice que Julia ha llevado sus propias sábanas desde Madrid porque a Tito “quería evitarle el contacto con la ropa usada por otras personas aunque estuviese limpia” (SÁNCHEZ, 2008: 16). Ya se ha visto que la limpieza es un tema insistente en la obra de Clara Sánchez, que biográficamente se explica en el marco de sus mudanzas infantiles. El apartamento parece ser como otro cualquiera en alquiler “diminuta cocina” “olor a cañería”, con las persianas bajadas de las ventanas y la terraza, colchas de flores, suelo de mármol blanco en el baño, muebles ligeros y “novelas de bolsillo policiacas con el nombre escrito a mano por Margaret en la primera página” (SÁNCHEZ, 2008: 16). Ese “olor a cañería” (SÁNCHEZ, 2008: 92) también lo percibe Félix al abrir los armarios, en un episodio posterior, existe una tenue conexión entre ellos.

Presentimientos es un proyecto de perspectivas temporales, espaciales e ideológicas muy ambicioso, donde las técnicas de narrar del cine y la literatura se complementan para crear la distancia (desde una cierta omnisciencia hasta la participación) en una perspectiva que comienza siendo externa para luego hacerse interna y bímembre. El tono focaliza lo que se menciona y lo que no, y lo que no se nombra permite aproximar al lector a la idea de maraña que ha creado la pareja, a partir de silencios y mentiras que tejen los personajes y que los aprisiona. Las novelas que encuentra Julia en el apartamento son un guiño a la propia trama, pues *Presentimientos*

²⁵Página web de la autora. [En Internet: <<http://www.clarasanchez.com/hemeroteca.php?id=7>> Visto el 15/05/2015].

nos desplazará a una trama policiaca dentro del sueño y el sueño permitirá solucionar la trama “real” del robo de la diadema. Estamos en una verdadera estructura encuadrada o de muñecas rusas, que trabaja en intercodicidad los lenguajes literario y fílmico. Se mezcla una voz narrativa que sabe lo mismo que sus personajes y a veces incluso puede ser una narradora deficiente porque de Torres y Marcus el lector puede llegar a hipótesis incluso antes que Julia (en cierto aspecto al estilo de Kafka en su *La metamorfosis*). La autora juega con la memoria afectiva (lo veremos cuando Julia recuerde el olor del pastel de chocolate de Margaret-Angelita en un remedo de *En busca del tiempo perdido* de Proust); aprovecha la narración fílmica discontinua cuando intercala el episodio del robo de la diadema a la narración continua en presente. Sobre todo estamos asistiendo como espectadores/lectores al montaje de una película que es la memoria de Julia, ella elige los planos, los cortes, el conflicto y resuelve que todo tiene solución.

Las acciones aparecen simultáneas (la intervención de las voces narrativas de Julia y Félix en alternancia en el mismo tiempo cronológico); y se producen importantes analepsias alternadas (cuando ambos narradores recuerdan hechos pasados, los mismos, situándose en puntos de vista diferentes).

Un detalle, una mirada en una fotografía (qué importante es la imagen como punto de arranque de la ficción también en *Lo que esconde tu nombre* y en *Entra en mi vida*) va a llevar al mundo de la ficción a los dos ángeles que desde la realidad profunda que vive escondida en su sueño ayudan a Julia en ese viaje de dentro a fuera donde hará descubrimientos vitales:

En una foto con un rústico marco de madera sonreían una mujer de unos sesenta años, de saludable cara redonda y pelo rizado en forma de escarola del color de la paja seca, y un hombre bronceado de pelo canoso en unas partes y amarillento en otras. Serían Tom y Margaret. Sonreían de una forma muy agradable como dándoles la bienvenida al apartamento (SÁNCHEZ, 2008: 16).

Ese apartamento es exactamente el refugio que necesita Julia “había armonía y algo alegre entre estas cuatro paredes” (SÁNCHEZ, 2008: 16). A continuación, la narración recoge el primer anuncio de intriga, el *Mac Guffin* que había dejado abierto la autora: falta la leche del bebé y es necesario salir a comprarla. Eso trastoca el orden lógico, los planes hacia el futuro: ir a la mañana siguiente al supermercado y “hacer una buena compra” (SÁNCHEZ, 2008: 16-17) y salir de noche a dar un paseo hasta el faro. Los paquetes, las bolsas, maletas, todo ese caos de la llegada de un viaje crea una

tensión en la pareja que anuncia implícitamente la existencia “de algo” la relación entre Félix y Julia , él “con la misma mirada le reprochó este descuido”, y de ella se sabe que “esto era algo que le molestaba profundamente de Félix, su afán de perfección, su buena memoria y sus pies siempre en la tierra” (SÁNCHEZ, 2008: 17). El rencor de ella hacia él se expresa en muchas ocasiones, es sordo, inconfesado, pero salta de ver en cuando “Félix tan previsor, tan sabihondo y ahora no se daba cuenta de que lo mejor era dejar tranquilo el teléfono para que ella pudiera ponerse en contacto con él” (SÁNCHEZ, 2008: 51). La culpa de ella opera en ese sentido para alejarla de su marido, “no se consideraba digna de sentirse bien después de la situación que había creado por pura torpeza” (SÁNCHEZ, 2008: 50). La culpa en su pedadilla es no saber volver al apartamento, su culpa real es la mentira que ha tejido en su pasión por Marcus.

Tenemos, en efecto, en pocas páginas la constatación de un conflicto sin verbalizar y un antagonismo de personalidades; esa oposición junto con las repeticiones del lenguaje que inciden en el cansancio de ella, en la forma de laberinto de la ciudad, en la necesidad de huida a un refugio fuera del espacio/tiempo de Madrid de Julia, preparan narrativamente a la trama para que explique el antagonismo de los protagonistas y la contradicción entre pensamientos y acciones de ambos.

Él se ofrece, pero ella se siente culpable (la culpa, lo veremos, es importantísimo sentimiento en el conflicto de ella hacia el mundo), por eso saldrá ella a buscar la leche “era ella la responsable de este descuido” (SÁNCHEZ, 2008: 17). El destino trágico es por naturaleza inexorable; en esta trama los dioses lo han preparado todo para que sea así. Félix está tocado, con el encuentro de Julia vive, en paralelo, su primer fracaso con la aseguradora al no saber resolver el robo de la diadema, pero el amor le había hecho sentirse un elegido. La vida avanza contra todo pronóstico, y los seres humanos están inmersos en esa ambivalencia de los hechos que forman la existencia (SÁNCHEZ, 2008: 110-111).

La tragedia se presiente “le costó encontrar la verja de salida” y sale “en dirección contraria” a la farmacia, no era fácil incorporarse porque había bastante tráfico, teme que no esté abierta al farmacia, pero aparca en la misma puerta, no lleva mucho, veinte euros (SÁNCHEZ, 2008: 17-18). Compra rápidamente, pero incorporarse a la carretera es problemático, “así que cuando ocurrió lo que ocurrió en el fondo se lo estaba temiendo” (SÁNCHEZ, 2008: 18). Se produce la transición entre el mundo real y el sueño, y es irónico que el narrador hable de perder la noción. Tenemos un verbo clave “Julia, aunque miraba en todas direcciones, continuaba sin ver” ((SÁNCHEZ, 2008: 19)

en plena metáfora de la ceguera de Saramago. Del golpe ella no reconoce su situación y la realidad es la de su mente, en el fondo, se explica porque ella no era como Félix, ni tan terrena ni tan objetiva, por eso:

En estos sitios, con la brisa del mar, el olor dulzón de las plantas y un poco de alcohol se podía perder la noción de peligro con muchísima facilidad.

Aparcó de mala manera en el arcén junto a otros que había hecho lo mismo (...)

La noche era oscura (...).

Dejó a la izquierda la discoteca La Felicidad (...) para torcer hacia Las Adelfas (...) solo Félix tenía la clave para saber llegar (...) daba por hecho que regresaría al mismo camino sin ningún problema, atraída secretamente por la fuerza del apartamento (...) la noche había encendido unas luces y apagado otras y se habían borrado las luces del día (SÁNCHEZ, 2008: 19).

[...].

¿Qué podía hacer? (SÁNCHEZ, 2008: 20).

Con el viaje y el primer día después del accidente, Clara Sánchez ya ha establecido una descripción firme de los dos personajes, dos seres que viven en la misma casa pero con tantos misterios que emocionalmente no se rozan.

Marcus aparece inmediatamente en ese espacio en que ella se sumerge. Su figura en la discoteca es impresionante “el claro de los ojos resaltaba en su rostro de bronceado artificial. Pero algo más atrajo la atención de Julia. Sintió que ya se había cruzado esta misma mirada con esos mismos ojos” (SÁNCHEZ, 2008: 23). Marcus representa esa amenaza del deseo envuelto en mentiras que conduce a situaciones destructivas. Sin embargo, dentro de la pesadilla, donde se reflejan en la medida que ella puede soportar y re/presentar la culpa que arrastra Julia por una infidelidad continuada, Marcus demuestra las claves de su vileza. Con la demostración de su cobardía podrá, finalmente Julia, desembarazarse de un fantasma.

El ser humano que refleja Clara Sánchez, en la encrucijada de la dependencia emocional, muestra de qué manera frágil y diferente están contruidos los seres y sus relaciones. En el encuentro en “La Felicidad”, la dependencia de Julia hacia Marcus pone en evidencia cómo en esta literatura hay un estudio sobre la naturaleza humana “a ella no le desagradó esta manera de cogerla y, sobre todo, dependía del móvil de Marcus” (SÁNCHEZ, 2008: 26).

La autora, en sus personajes protagonistas, reincide en la idea de que el desconocimiento del “Yo” del individuo facilita que existan esas relaciones tóxicas por un lado (Marcus) y que la incomunicación con sus simulacros conduce irremisiblemente

al fracaso del amor (Félix). También hay una relación desigual entre Patricia, un personaje que no sabe analizar ni su realidad ni a sus semejantes, y que también es víctima de su pareja, Elías, en *El cielo ha vuelto*. La patología es la misma aunque la anécdota sea diferente.

Ella, Julia, sabe que la culpa le impide ordenar su vida, por eso Marcus es la primera figura que aparece en su pesadilla “y era imposible recordar algo que no supiese” (SÁNCHEZ, 2008: 25). Sus presentimientos son de hecho acertados. Julia, después de besarse con Marcus en “La Felicidad”, “tenía el presentimiento de que era mejor alejarse de él” (SÁNCHEZ, 2008: 27) y acto seguido recuerda súbitamente a Félix y a Tito. Antes de su viaje de descubrimiento tiene la suficiente intuición para saber que “la vida funcionaba así de desastrosamente” (SÁNCHEZ, 2008: 51). Ella es capaz de anticipar situaciones “los hilos invisibles que la ataban a su vida normal se habían roto y estaba empezando a comprender que la manera de hacer las cosas antes ya no le servía” (SÁNCHEZ, 2008: 84). Un momento clave para que el laberinto no sea infinito es cuando Julia, tal vez sin saberlo del todo, empieza a confiar en que el amor de Félix la salvará, y a confiar en la suerte, en su propio destino, en su coraje. Quien le da ánimos es su primer amigo en ese mundo hostil, Tom, porque la amistad es también un lazo mágico “no te preocupes demasiado –dijo- porque ¿sabes una cosa?, con el problema viene la solución” (SÁNCHEZ, 2008: 131). Esta frase en boca de Tom sabemos que es de Félix, de alguna forma él ya la está ayudando cuando ella toma de su memoria la decisión de ser valiente y continuar buscando y buscándose.

Ese primer contacto con sus sueños tenía que ser en La Felicidad, puerta hacia su infierno interior, reflejo del hedonismo que es una especie de deseo infernal, un espacio subterráneo de luces de neón (otra vez la luz artificial frente a la luz del día y al azul del mar). Las luces que iluminan los rostros en la pista de la discoteca muestran una realidad aparente, con rostros que se parecen a los reales pero no lo son, porque estamos en el plano de la ensoñación y donde todo es turbio, amenazante, una soledad en medio del tumulto visto dentro de la psique de Julia. Julia es desesperadamente, en este comienzo, un personaje en busca y sin poder para enfrentarse a sus miedos, a sus conflictos.

Félix nos ofrece el punto de vista de la “seguridad” del que aparentemente ve. Se insiste en cómo él veía a su esposa con “la cara cansada”, “se sentía floja”, “durante el viaje vino durmiendo casi todo el tiempo” (SÁNCHEZ, 2008: 29) porque encontramos al marido más observador de los detalles y menos sagaz del conjunto (lo

contrario que Julia). Félix, se nos dice, en el momento que la conoció, comenzó a preocuparse por ella, pero ya se advierte un hecho que marcará esta trama “se había apoderado emocionalmente de él y que esa invasión debía de ser el amor. Y que el amor borraba cualquier atisbo de objetividad y de independencia. Precisamente por esto se consideraba menos capaz de ayudarla a ella que a cualquier cliente de la aseguradora donde trabajaba” (SÁNCHEZ, 2008: 31). En el fondo sabe cómo el amor precipitó su decisión de unirse a ella; le indujo a casarse muy pronto, y Félix tiene claro que por eso no les dio tiempo de conocerse. Sabe, además, por tantos casos investigados que “por muchos años que se conviva con una persona nunca se llega al fondo de su personalidad” (SÁNCHEZ, 2008: 31).

Los primeros presentimientos son suyos. Se despierta y no encuentra a Julia en el apartamento. Siente que a Julia le ha ocurrido algo malo. En seguida, vemos en él al hombre metódico “el atolondramiento y la desorganización siempre empeoran las cosas” (SÁNCHEZ, 2008: 34) y su propia dificultad en distinguir la realidad de la pesadilla de no encontrar a Julia en el apartamento lo trastornan momentáneamente.

Los objetos funcionan como instrumentos para que la acción avance. El teléfono es un símbolo, expresa la necesidad de comunicarse, y muestra la fatalidad de no conseguirlo; en otras palabras, el teléfono cifra los obstáculos que Julia, durante su vigilia, encuentra y que no le permiten hablar sinceramente con su esposo.

En su sueño tampoco encuentra ninguna manera satisfactoria para comunicarse por teléfono con su marido. Por lo pronto, la acción se centra en la narración de Julia, en su pesadilla. En ocasiones no encuentra una cabina, o está rota, o no le dejan llamar (como es el caso significativo de Marcus en el primer encuentro en La Felicidad). Puede pasar que la línea esté ocupada, también le deja recados que con certeza nunca van a ser oídos. En otros momentos, simplemente, se queda sin dinero para llamar. La comunicación que no llega a producirse es la señal de ese cortocircuito entre los dos. Dice Julia “no responden. Volveré a llamar dentro de diez minutos” (SÁNCHEZ, 2008: 25).

Sin embargo, prevalece la incomunicación de todos con todos, por eso nadie le presta su móvil ni le facilitan un teléfono.

La conversación que no se produce entre Julia y Félix está denunciando una relación de pareja que no funciona, y es la excusa que utiliza Clara Sánchez para crear mayor tensión; Julia debe ponerse a cavilar para conseguir entrar en contacto con su marido, solicitar su ayuda que, además, nadie en aquella superpoblada ciudad le ofrece.

Junto con los pasadizos que recorre para alcanzar el apartamento, a Julia la veremos durante todo su sueño intentando esa conversación ansiada con su marido “localizaría algún teléfono para llamar de nuevo a Félix” (SÁNCHEZ, 2008: 137). Tom Sherwood, su amigo del bosque encantado, le da dos euros para llamar ya en su primer encuentro “lo intentó por segunda vez en este local. Pero Félix no cogía el teléfono” (SÁNCHEZ, 2008: 130). Todavía Julia tiene que recorrer su camino interior y superar los conflictos para poder volver a casa más consciente, más sabia. Más tarde, la propia Julia se definirá como la que procura la comunicación con su marido “soy la que tenía que hacer una llamada urgente por el móvil” (SÁNCHEZ, 2008: 179). Ya casi en el desenlace, cuando a Julia empiezan a encajarle las piezas del robo y de la implicación de Marcus y su jefe en todo ese tema, le dice a Sasa en la escena crucial de la devolución del anillo, “estoy inquieta por mi hijo (...). Necesitaría llamar por teléfono” (SÁNCHEZ, 2008: 282). Sasa sí se lo proporciona, aunque todavía no consigue hablar con Félix.

El teléfono tiene una dimensión real. Félix consigue saber lo que le ha pasado a su mujer por una llamada a su móvil desde el hospital, un hombre desconocido le dice que Julia ha sido ingresada con conmoción cerebral. El buzón del móvil de Julia lo llevará a recorrer también un laberinto doloroso, como se verá después.

La heroína tiene un origen extraño, y como en los cuentos, necesita legitimar su identidad a través de la madre y de su aventura. Por supuesto, ya sabemos que no pueden faltar los talismanes, que ayudan a Julia a superar su periplo peligroso, como sucede en los mitos y en los cuentos maravillosos. La madre, Angelita, incorporada en el hada protectora que necesita emocionalmente Julia, es la portadora, como aquellas ancianas que en el bosque mágico proporcionan el objeto maravilloso “como era mucho mayor que el resto de las madres, en el colegio solían preguntarle si era su abuela o si ella era adoptada, lo que naturalmente nunca se había atrevido a preguntarle a su madre. Para sus adentros la pequeña Julia consideraba que su madre era muy especial, no solo porque fuera distinta, sino porque tenía en su poder el anillo luminoso” (SÁNCHEZ, 2008: 78). No en balde, en el capítulo en que la voz narrativa explica que Félix y Angelita no están dispuestos a quedarse de manos cruzadas y consideran una obligación estimularla para atraer a Julia a la realidad, aparece el anillo pues “lo mejor sería pensar en lo que a Julia le gustaba” (SÁNCHEZ, 2008: 158). El anillo, otro *Mac Guffin*, pues con él Julia va a acelerar el ritmo del relato en su sueño “se dio cuenta de algo, de pronto se dio cuenta de que le faltaba algo y que tal vez por eso el espíritu o ángel protector había desaparecido. No llevaba el anillo luminoso”

(SÁNCHEZ, 2008: 256). En cuanto conjetura que “lo más probable era que hubiese olvidado el anillo en la encimera de mármol rosáceo del baño” (SÁNCHEZ, 2008: 267) empieza su rescate de identidad, y eso queda claro cuando se lo solicita a Sasa “es de mi madre. Tiene un valor sentimental para mí” (SÁNCHEZ, 2008: 279). Con la decisión de rescatarlo podrá llegar a aclarar el enigma del robo de la diadema. El anillo es un citrino grande, luminoso, un regalo de Enrique a Angelita, el misterioso padre “Angelita haciéndolo girar en el dedo se lo quitó y se lo puso a Julia” (SÁNCHEZ, 2008: 159) que en Julia adquiere un aire casi mágico, como un estímulo bueno y reconfortante, mientras su madre le dice “no lo olvides, te estamos esperando” (SÁNCHEZ, 2008: 159). En el capítulo siguiente, sabemos que Julia recibe el mensaje “su madre desde la vida normal le enviaba un mensaje (...) que lograba aliviarla” (SÁNCHEZ, 2008: 161). La magia del contacto se produce, pues con esa frase y el anillo, Julia sonríe “lo que era seguro es que el cerebro de Julia ya había captado y procesado la presencia del anillo” (SÁNCHEZ, 2008: 159). El poder del anillo consigue calmar a Tito. Ya se sabe que entre madre e hijo hay un contacto especial. Tito en el plano real se entretiene mirando el brillo de la piedra (no hay duda que estamos ante otro ejemplo de piedras preciosas).

El anillo y su carácter mágico ya aparecía en *No es distinta la noche*; también era mágico, y lo portaba Margo. Las piedras preciosas forman parte de los símbolos que recorren la obra de Clara Sánchez.

Quien se da cuenta de su poder es Félix, a pesar de que Abel teme que en el hospital se lo roben “ya no podemos quitárselo –dijo Félix-. Esté donde esté le dará valor y seguridad” (SÁNCHEZ, 2008: 160). Y ella lo siente y lo incorpora en su aventura de laberintos.

Incluso en la comisaría hay elementos mágicos. La funcionaria “llevaba una pulsera con pequeños colgantes que tintineó al levantarse. Era una pulsera que estaba de moda, la llamaban la pulsera de la suerte” (SÁNCHEZ, 2008: 163). Que los seres del laberinto porten objetos mágicos ya indica la inseguridad del entorno y la necesidad de encontrar amparo entre tanta hostilidad. En el plano físico, sabemos que a Julia le quitan el anillo. Y sabemos que ella lo refleja en su sueño, en esa extraña simbiosis entre los dos mundos. Monique Wengué, aquella emigrante –también hada exótica- aparecerá en la comisaría y posteriormente en “La Felicidad”; será compañera de su sueño y de su vigilia.

Con el rescate del anillo luminoso, Julia consigue unir todas las piezas de su psique fracturada. Krus, el perro del chalet, es otro mensajero, alguien con capacidades

especiales, otro perro más en la obra de Clara Sánchez “llegó a la verja seguida por Krus. Ya se habían acostumbrado el uno al otro” (SÁNCHEZ, 2008: 283). Más tarde, se dice que el perro lee los pensamientos de su ama porque “este animal iba más allá de cualquier ser humano y leía el pensamiento de su ama y por tanto poseía poderes sobrenaturales” (SÁNCHEZ, 2008: 277).

En comienzo de su liberación llega para Julia cuando entiende que Óscar es un tipo turbio, y así se lo expresa a Sasa, mientras le solicita el anillo “me ha engañado y no quiero que alguien así este cerca de mi hijo” (SÁNCHEZ, 2008: 279). En ese momento, Julia está al final de su proceso de construcción interior, y Sasa decide devolverse el anillo y le dice que Óscar no ha resistido la prueba. Del anillo mágico Julia llega a la diadema de la novia, de la novia Rosana Cortés. Julia se pone de nuevo su anillo mágico y surge la solución a enigma policíaco. Julia empieza a entender. Sasa le dice:

Esta es una de las cosas que me ha vendido Óscar.

(...)

Tiene una historia curiosa. Primero nos la robaron unos días antes de la boda de Rosana y luego Óscar la recuperó por ahí, en uno de esos sitios donde venden joyas robadas. Tuvimos que comprarla por mucho más de lo que valía, pero qué le íbamos a hacer, está en casa desde hace más de cinco generaciones. Por eso entiendo lo de tu anillo (SÁNCHEZ, 2008: 282).

Por fin, establece la hipótesis de que Marcus y Óscar están relacionados con el robo de la diadema en el hotel. Se reúne, como una señal, en el bar llamado Chez Mari Luz, con Óscar. Juntos hablan de la diadema. Allí se entera de que Marcus le entregó, para venderla, la diadema de brillantes y oro blanco (SÁNCHEZ, 2008: 285). Ya se ha hecho la luz en la cabeza de Julia.

Con el rescate del anillo, Julia puede limpiar su conciencia, simbólicamente. Y físicamente lo representa yendo a la playa, será un baño lleno de significado. Elimina el influjo de Marcus con todo lo que eso significa. Es su carta de libertad:

Su próximo objetivo consistía en bañarse en la playa para eliminar cualquier resto de Marcus en su persona, aunque con el anillo en su poder el cuarto de la parte trasera de La Felicidad se iba alejando cada vez más en el universo (SÁNCHEZ, 2008: 283).

La luz, como metáfora de conocimiento, vuelve a aparecer en el mundo de Félix, cuando Angelita le habla de Marcus “a veces pasan cosas. Sobre todo después de tener un hijo una mujer necesita saber que sigue gustando” (SÁNCHEZ, 2008: 312). Y a partir de entonces, la verdad es imparabile:

Le contó que Julia lo había conocido en el hotel y que aunque no estaba alojado allí, iba todos los días por la cafetería a tomar café, también le gustaban el vodka y la ginebra. Era de los llamados países del este y Julia le dijo que había estado en la guerra y que era el hombre más atractivo que había conocido en su vida y que era superior a sus fuerzas lo que sentía por él (SÁNCHEZ, 2008: 312).

Nadie conoce a nadie, tema muy trabajado en la obra de Clara Sánchez. Cuando le descubran el misterio él no podrá cerrar los ojos por más tiempo:

¿Su amante? Era increíble, tendría que preguntarle a Angelita cómo había llegado a esa conclusión, cómo lo sabía, pero sería en otro momento, porque ahora le venían a la memoria en tropel que deberían haberle puesto en guardia si él hubiese estado dispuesto a considerarlo (SÁNCHEZ, 2008: 312).

Clara Sánchez, en ese momento narrativo en que se descubre la fractura de origen en esa pareja, su problema de comunicación, lleva la acción al pasado, en un analepsis necesaria para añadir el ingrediente de novela policíaca que va a enhebrar la pasión de Julia y su misterio. Se evoca entonces al Félix investigador cuyo caso no ha sabido resolver. Las presencias en la trama de esas dos informaciones contiguas, el robo y el amante, tienen sentido.

¿Cómo es el mundo que gira alrededor de la tragedia? Mientras Félix duerme, a Julia le sucede el accidente. Al despertar, debe asumir el hecho y ocuparse de Tito, buscar un taxi, ir a una farmacia a por la leche, llegar al hospital, hablar con las enfermeras, con la doctora que en ese momento está ocupándose de su mujer. Nadie es exactamente amable al principio. Tiene que resolver asuntos graves y prácticos. Necesita liberar su angustia, su represión emocional; posiblemente de eso se trata cuando tiene una erección (SÁNCHEZ, 2008: 90-91) mientras llora por su esposa. El mundo exterior es hostil. En el escenario kafkiano de una ciudad llena de gente, en pleno verano, Félix solicita ayuda pero sus congéneres lo tratan groseramente o con egoísmo. Todos los contactos son difíciles. Ella no encuentra a nadie que quiera comprometerse empáticamente con su problema, ni en la calle, ni en la discoteca, ni en

los vecinos ni en los bares “en ningún momento le sonrió, no quería comprometerse personalmente” (SÁNCHEZ, 2008: 58). Ni siquiera cuando va a la policía consigue convencerla de que inicien “su” búsqueda “perder a mi marido y a mi hijo a los demás puede sonarles ridículo, pero para mí es muy trágico” (SÁNCHEZ, 2008: 58). Esa imagen de solicitar que la encuentren es una buena metáfora de lo que le pasa, y sin duda es más interesante aún que encuentre solo la desconfianza por parte de la policía, que no va a emprender ninguna acción “no tenían noticia de que alguien la buscase ni hubiera dejado recado para ella” (SÁNCHEZ, 2008: 58).

La experiencia de Julia muestra también una sociedad agresiva. Ella observa inmediatamente que le falta el bolso, por lo tanto, su tránsito es sin identidad, sin dinero, sin comida ni ropa. Es la nada o es el todo. Deambula en coche, entra en “La Felicidad”, interactúa con Marcus y otras personas extrañas, sale a la calle, busca un lugar para aparcar el coche y duerme dentro de él. El coche es un espacio entre el sueño físico (hospital) y el sueño dentro del sueño, un leve lazo que une los dos mundos en un sueño. Cuando abre los ojos vuelve a encontrarse entre las cosas que la angustian. Hay una mezcla del dolor físico (una herida en la frente) y las voces de Félix como si se “hubiera metido dentro de la ventanilla” (SÁNCHEZ, 2008: 49).

Julia comienza la caminata por ese mundo urbano hostil con gente, vecinos, hostiles. Tiendas, calles angostas, coches, ruidos en un recorrido en que no hay teléfonos que le sirvan. En la discoteca estaban el de Marcus y el de la propia discoteca, pero no hay cobertura. Ha dejado un mensaje en el contestador, pero Félix está desconectado. El tiempo es circular, en universos paralelos, en espacios laberínticos borgianos que no pueden entenderse (SÁNCHEZ, 2008:51).

Mucha gente está como Julia, desorientada, porque las calles parecen iguales, las urbanizaciones son un calco unas de otras... La gente que se encuentra apenas tiene suficientes referencias para prestarle la mano que solicita. Son jubilados extranjeros o emigrantes, que no pueden orientarla. Está en una ciudad donde todo es ajeno para todos, no solo para ella. De hecho a quien, al ser solicitada su ayuda, le explica a Julia que mucha gente se pierde en aquella ciudad de laberintos infinitos.

La visión es la de un mundo deshumanizado; las personas se identifican por lo que llevan puesto o consumen: toallas sombrillas, chancletas los habitantes de la ciudad. Ella, cuando es la enferma, también se define por lo que tiene: camisón, crema, jabón, esponja. El bebé necesita un biberón, toquilla, capacho, bolsa de osos, pañales, chupete y sonajero. (SÁNCHEZ, 2008: 94-95).

En la comisaría establece una falsa denuncia por desaparición, es una doble que pretende que la policía organice una gestión donde sea ella a quien tengan que encontrar. En ese juego esperpéntico, ella sin documentación no puede ni siquiera encontrarse a sí misma, pero ni aún así la estrategia no surte efecto (SÁNCHEZ, 2008: 57).

La culpa es un sentimiento que deteriora las relaciones, muestra a nuestros ojos las debilidades, los defectos “claro que después de lo de Marcus nada volvería a ser igual. Desde ahora sería culpable y tendría remordimientos” (SÁNCHEZ, 2008: 315) piensa Julia después de haberse acostado con su amante en sueños, que es su forma de explicarse su pasión y su propia culpa real. La culpabilidad está muy presente en Julia, en su tensión amor/rechazo por las cualidades/defectos de Félix, ella se encuentra irracional, desorientada, olvidadiza. Por eso es una angustia para ella haber olvidado la leche y piensa que el accidente es fruto de su cansancio. Ella es la culpable de lo que le pasa.

Félix también posee sentimientos de culpa porque presiente que por amarla tanto no puede ser objetivo y no consigue protegerla de un mal que presiente. Ella, Julia, no es lógica ni racional y él lo sabe. Pero él también la siente por otras razones “se tendió junto al capazo con un enorme sentimiento de culpa por querer estar cómodo y por querer dormir y por sentir que el trance por el que estaba pasando Julia perturbaba su vida” (SÁNCHEZ, 2008: 65).

Tres circunstancias imperiosas dominan su urgencia: la falta de dinero (no tiene para comprar gasolina); las llaves del coche (su posesión preciada) y calmar su sed. Los héroes de la mitología y de los cuentos maravillosos suelen ir casi desnudos, de ahí reside su heroicidad, la de tener que ir recuperando su estima desde una situación muy desfavorable. El mundo es kafkianamente frío e ininteligible, tiene dinero en la cuenta de su banco, pero no tiene cómo mostrar quién es a pesar de ser aparentemente ella, y la hostilidad circundante le pone mil obstáculos “Julia quedó atrapada en una cabina en cuyo interior una voz le pedía que depositara todos los efectos personales en una taquilla de la entrada” (SÁNCHEZ, 2008: 59). El banco, esa entelequia donde se deposita dinero en un juego de confianza no le dejará sacar su dinero, en un interesante reflejo sobre el des/conocimiento sobre quién realmente somos, sin un documento no somos nadie. La ironía sobre la acreditación llega a crear una escena paródica entre Julia, Rocío Ayuso (ella si lleva placa identificativa) y un cliente, en una especie de escenificación de teatro del absurdo, y los dos, el cliente y la empleada presionan con su

silencio de tal forma que obligan a Julia a que se largue y los deje en paz “seguro que hay una forma de saber quien soy” (SÁNCHEZ, 2008: 61). Como la suerte aparece cuanto menos se espera, la bombona de agua de la sucursal calma su sed, y al final, el llanto de Tito le hace reaccionar, igual que la caricia y el masaje en los pies de Félix, que la reconectan con ese mundo perdido. El amor es la solución, el dar y recibir afecto.

La joven heroína empezará a resolver sus pruebas en el templo de la modernidad, tan literariamente importante en Clara Sánchez, como se ha comprobado en este trabajo en el análisis de *Últimas noticias del paraíso*. Es el supermercado, aquel espacio mágico analizado por Augé en *Los “no-lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (1994) como un no-espacio donde deambulan personas sin parar. Un lugar de tránsito, una catedral del consumo. En esta novela, será el punto de anclaje con Óscar, y Óscar devolverá a Julia a la esfera de Marcus y a partir de eso ella resolverá el caso de la diadema robada. Óscar es vigilante del supermercado, pero está conectado con el mundo de la delincuencia; exactamente igual que en la dimensión “real”.

El supermercado está en el centro de las actividades. Ya aparece en la dimensión real, pues Julia antes del accidente ya planeaba una gran compra al día siguiente de llegar al apartamento. En sus sueños, cuando le quedan solo ocho euros, a Julia se le aparece la palabra “Supermarket” con grandes letras “un supermercado lleno de cosas era lo único que ahora mismo podía animarla a volver a la carga e intentar atravesar un resplandor tan pesado” (SÁNCHEZ, 2008: 87) como la misma imagen del paraíso. Ese plan de ir al súper será, en realidad, cumplido por todos, Félix y Tito van a comprar en el mundo real y en paralelo lo hará Julia” (SÁNCHEZ, 2008: 93). Incluso Félix en ese espacio sagrado se deja llevar como si no hubiera pasado lo de Julia (SÁNCHEZ, 2008: 102) pensando en todo lo que debe comprar. Y Julia describe el lugar de forma muy contundente, en oposición a las conexiones siniestras que adquieren “La Felicidad” y “La Trompeta Azul”:

Al fondo estaban las puertas de este paraíso terrenal que se abrieron ante ella acogiéndola y diciéndole, esta es tu casa. Con una cesta en la mano, que abandonaría luego en cualquier sitio, se aventuró hacia los lácteos (SÁNCHEZ, 2008: 141).

El sueño de la libertad en combinación con el consumo se representa con el robo de comida, camiseta y bragas que demuestran las estrategias de Julia para

sobrevivir. Clara Sánchez, lo sabemos en todas sus novelas, se preocupa del hecho material, le importa dónde trabajan sus personajes, y de hecho dos novelas suyas tan importantes como *Un millón de luces* y *No es distinta la noche* tienen como escenario unas oficinas y como tema el mundo del trabajo. También conocemos el día a día del oficio de profesor -sin vocación- en *El misterio de todos los días*. En *Últimas noticias del paraíso* hemos visto a Fran sobreviviendo con su astucia, como lo haría un héroe clásico. En *Presentimientos* no podía ser de otra forma. Julia es una Ulises moderna, aprende a mentir, a robar, a escabullirse y a defenderse de la hostilidad que el mundo le propone. Como superviviente se siente en el derecho de acometer cualquier acción; eso es muy típico de los protagonistas de Clara Sánchez. En el supermercado, Julia ve las imágenes grabadas de su familia, es el único contacto visual que tendrá de ella. Y un detalle muy importante: los ingredientes de la tarta de chocolate serán comprados allí (SÁNCHEZ, 2008: 329).

La importancia del dinero está presente en todas las situaciones en que Julia debe plantearse cómo aprovechar la cantidad exigua de euros que lleva para comer, vestirse y llamar por teléfono. Las invitaciones de Tom a desayunar palían su hambre, el dinero estará presente en el mundo real. Es el robo y el pago a Marcus, que luego volverá a los bolsillos de Félix por una irónica justicia poética.

El mundo se presenta absurdo, caótico, los seres que lo pueblan no saben ni pueden ni tienen interés en ayudar o ayudarse. Julia, como un personaje de Kafka, atraviesa el mundo en medio de la más absoluta incomunicación e incomprensión sobre sus leyes. No hay sentido ni fuera ni dentro de Julia. Y Félix tampoco entiende nada. Son los dos héroes desposeídos de cualquier grandeza, solos con ellos y con un sentimiento de unirse. Ella tiene las llaves y ocho euros como talismanes, son su fuerza para resistir, aunque sea poco; a Félix se le olvida la toquilla de Tito y lo tapa con la funda de una almohada. Todo es impredecible y absurdo. Ya sabemos que a Clara Sánchez le interesa crear personajes de vidas comunes a quienes de golpe un hecho trágico cambia sus vidas para siempre; es su propia experiencia descrita en *Desde el mirador*.

Sin embargo, a la visión kafkiana se enfrenta el comportamiento de otras personas que dedican su tiempo a los demás. Es tal vez el homenaje secreto de la autora a aquel equipo médico del que hablaba en la presentación de su novela *Desde el mirador*. Las personas anónimas que ayudan. En una escena que recuerda a la película de Almodóvar “Hable con ella”, y posiblemente vivida por Clara Sánchez durante la

enfermedad de su madre. Algunos encuentran el camino de vuelta y otros no, pero hay que confiar en la suerte (como dice tantas veces Félix, todo tiene solución). Hortensia dice:

-Conviene que traiga una bolsa de aseo con sus cosas. Una esponja más natural que esta del hospital, alguna colonia fresca, las cremas que ella use para el cuerpo y el rostro. Dele ligeros masajes con la crema, refrésquele la cara, Háblele, cuénteles cosas. Tenga en cuenta que aunque no esté viva de la misma forma que nosotros continúa estando viva (SÁNCHEZ, 2008: 88).

Por supuesto, las voces de los espíritus, que se acercan extrañamente a ella, a Julia, desde sus profundidades, están para ayudarla. Ella las percibe aunque no sabe darles una explicación.

En todas las películas de investigación psicológica hay una escena central en la que el médico orienta, con sus conocimientos científicos, lo que hay que hacer. Es un guía que funciona en el mundo real frente a los guías, chamanes, brujas, hadas y magos que actúan a un nivel psíquico en el lugar que habita Julia. El Dr. Romano (no podemos olvidar que Julia tiene un nombre de referencia latina) abre las primeras puertas a la comprensión. La razón del cansancio crónico de Julia, su fatiga permanente y su sueño donde está como en una cueva profunda “¿consideró alguna vez la posibilidad de que no fuera feliz, de que se sintiese desgraciada?” (SÁNCHEZ, 2008: 191) le pregunta a Félix. Para investigar las razones de esa narcolepsia debe internarse en el mundo de Julia, ese es el inicio de una nueva conciencia de Félix.

Entraba dentro de lo posible que Julia hubiese aspirado a algo mejor. Él fue el primer sorprendido cuando aceptó casarse, incluso antes, cuando aceptó una relación con él. Si era sincero, nunca llegó a tener la certeza de que estuviera enamorada, aunque tampoco era necesario estarlo absoluta y completamente hasta la obnubilación, porque había comprobado a través de bastantes casos investigados en la aseguradora que la obnubilación pasa dejando un gran rastro de decepción. Estaba convencido de que era más duradero amar un poco que demasiado (SÁNCHEZ, 2008: 192).

En *Presentimientos* tenemos un estudio sobre las necesidades emocionales y el mundo complejo que se esconde en el cerebro humano. Sin duda, encontramos nociones freudianas del psicoanálisis y la interpretación de los sueños, ideas de Jung que se explican por las conexiones de la psique con la cultura, la mitología, la literatura y el arte, la religión, la magia y la filosofía. El Dr. Romano advierte a Félix que “usted

sabe distinguir perfectamente entre fantasía y la realidad, algo mucho más infrecuente de lo que puede creer” (SÁNCHEZ, 2008: 195). El rasgo intuitivo del Dr. Romano recuerda la aproximación científica de Jung al alma. En *Presentimientos* hay una aceptación de que el ser humano es religioso por naturaleza; sin entrar a analizar qué se entiende por ese sentimiento, pues cabe la tradición cristiana y la reinterpretación cultural de lo mágico y mítico. De hecho, lo que propone el Dr. Romano se parece mucho a las teorías jungianas de la curación, que consiste en investigar la historia personal secreta del paciente, de forma que quien lo trate debe atender tanto lo consciente como lo inconsciente “el conocer qué produjo la alteración del sueño de Julia podría ayudar” (SÁNCHEZ, 2008: 194). En relación al caso de Julio, el Dr. Romano baraja motivos diversos: suceso traumático, desequilibrio nervioso, algo físico. Por eso la importancia, en la terapia que propone el Dr. Romano, de que Félix, sus familiares y el equipo que acompaña a Julia atiendan a una asociación de la interpretación de los sueños y el contacto humano. El Dr. Romano sabe lo que significa amar apasionadamente y es capaz de expresarlo:

-El amor agota porque hace pasar al sujeto por emociones muy intensas en poco tiempo. Alegría, dolor, celos, éxtasis. Aunque es más doloroso no haberlo sentido nunca, ¿no le parece? (SÁNCHEZ, 2008: 192)

En esa fructífera conversación, Félix conoce, al unísono con el lector, la naturaleza del sentimiento amoroso de Julia, entiende la diferencia que hay entre la visión emocional de la pareja, las decepciones, el estado de postración emocional de Julia. Hay en un momento una frase que también forma parte central del ideario de *El cielo ha vuelto* y que le dice el Dr. Romano “nadie puede responsabilizarse al milímetro de la felicidad de otro (SÁNCHEZ, 2008: 193).

En esta conversación clave entre el marido y el Dr. Romano, que representa la ciencia, queda claro que Félix trabaja con índices de riesgo y peligro, pero se ha embarcado en su relación con Julia sin querer saber, sin querer analizar. El ser humano es paradójico, contradictorio. Solo se explica por el miedo y la contradicción que produce estar enamorado. En este sentido, esa negación de los datos, en un investigador, deja más a las claras las tesis de Clara Sánchez sobre la vulnerabilidad del ser humano ante el sentimiento amoroso. De alguna forma, lo hemos visto, con otras perspectivas, en Elena, en *El misterio de todos los días*, y será clave en Patricia, de *El cielo ha vuelto*. La autora resuelve las historias de forma diversa; pero el denominador común es que es

necesario afrontar la verdad con coraje y responsabilizarse del coste de hacerlo. El Dr. Romano da ocho días de plazo para una nueva consulta, serán los días que estará Julia en su estado letárgico.

Abel es un remedo de arcángel ambiguo, aquel que la acompaña por los laberintos, de quien escucha guía para continuar, a pesar de ser un ser extraño, peligroso, mafioso, se presenta como benefactor de la pareja, lo que permite a la autora introducir otra incertidumbre más en la trama. Como Félix desconfía de él, como no entiende por qué pasa tanto tiempo en el cuarto de su mujer y por qué le habla ni sabe qué le dice, se introduce otro *Mac Guffin* que crea otra tensión más en la novela. Nadie es lo que parece, Félix intenta descubrir la identidad y las verdaderas intenciones del compañero del cuarto del hospital. Lo que él describe de la personalidad de Abel va a tener sentido al final de la novela:

Si Abel fuese un cliente, Félix diría que había que mirarle dos veces para sospechar que no era quien parecía, porque aunque pareciese un buen paciente bonachón, el tío simpático de la familia, el brillo de sus ojos apuntaba lejos, a un mundo muy distinto del que uno supondría. Tampoco podía disimular una autoridad interna que se desprendía de sus maneras y que denotaba que era alguien acostumbrando a mandar. Y el hecho de venir tanto a la 407 sin pedir permiso significaba que tenía por norma hacer lo que le daba la gana (SÁNCHEZ, 2008: 115).

Abel es para Julia un ser superior, y consigue misteriosamente llegar a ella en los momentos más críticos, y que se despedirá de ella (el lector presiente que Abel posee una vida oculta y peligrosa pero se va sin dejar de darle ánimos a su amiga). Su presencia en la historia va a ser importantísima, Félix lo considera a veces inquietante y otras, potencialmente peligroso, por lo que el lector en esa dimensión mantiene sus mismas dudas que el narrador eficiente de la dimensión física. En el sueño ayuda a Julia. Al final, hace “desaparecer” al Marcus real, devuelve los 3.000 euros a Félix y reorganiza el mundo desde el caos. Hay canales de comunicación entre los dos mundos, y el dinero que se maneja en la venta-compra del coche y lo que exige Marcus es otra prueba. La voz del espacio de Julia es una narradora deficiente (no sabe quién es Abel mientras que los lectores sí lo saben) aunque en cierto modo esa doble perspectiva permite por un lado a la autora adentrarse en disquisiciones existencialistas que muestran muy bien la necesidad de creer en un mundo poblado de incertezas y donde el ser se siente desplazado, vulnerable, y por otro plantea la posibilidad de que realmente en otra dimensión uno pueda ser otra entidad. Porque evidentemente Abel es un ángel

oscuro / un demonio (en el mundo de la razón) pero es un ángel luminoso (en el mundo del sueño). Hablamos de dualidad, de incerteza, de necesidad de interpretar como mágico lo que nos rodea:

-Julia, no estás sola. No debes temer absolutamente nada. Mi nombre es Abel y estoy contigo. Todos nosotros estamos contigo.

Entreabrió los ojos. La voz la había despertado. Sin embargo, no estaba soñando con ningún Abel. ¿Quién era ese Abel? Su voz había llegado en el mismo tono de fondo en que llegaban el ruido de las olas o el más lejano de los coches. Saltó a los asientos delanteros y encontró en la guantera un bolígrafo y una factura de la gasolinera, en cuyo reverso escribió la frase de Abel. “Todos nosotros estamos contigo”, había dicho.

¿Quiénes eran todos nosotros? (...)

(...). Podrían ser almas sin cuerpo, almas perdidas. Aunque mejor que almas, espíritus, porque los espíritus serían como las personas, pero invisibles, no estarían desgajados del cuerpo como el alma. Las almas sin cuerpo daban pena, pero no los espíritus. Los espíritus eran algo como la esencia del ser humano. También podría ser que significasen lo mismo el alma, el espíritu y un ángel.

Los ángeles eran espíritus superiores porque ellos podían descender hasta los humanos, pero los humanos no podían ascender hasta ellos. Era muy reconfortante pensar en ángeles. Sería maravilloso que realmente fuesen ángeles quienes cuidasen de Julia, quienes le pasaran la mano por el pelo y le hicieran compañía. Aunque pensándolo bien, era más fácil creer en un espíritu que en un ángel (SÁNCHEZ, 2008: 118).

Al final, para Julia, será “el Arcángel Abel” (SÁNCHEZ, 2008: 118), con impresionantes plumas blancas, porque Julia, como todos, es un naufrago descifrando a ciegas fragmentos de realidades que no conseguimos entender. Su papel, de Abel, será el de mago dentro del cuento, en esa ambivalencia tan postmoderna que permite a un personaje matar y ser un arcángel al mismo tiempo. En el relativismo moral de las novelas de Clara Sánchez, el tipo misterioso que asesina a Marcus es el bueno de la novela... al menos hay una irónica justicia poética en su final.

Quiero insistir, de nuevo, en el rico papel de la madre en esta novela. Angelita es la madre; siempre existe esa relación importante en la vida de las protagonistas de Clara Sánchez. Antes de que aparezca, a través del punto de vista de Félix sabemos que es una madre bastante mayor “se llamaba Angelita y la había concebido a los cincuenta y un años, cuando ya ni se planteaba la posibilidad de tener hijos” (SÁNCHEZ, 2008: 31). Las relaciones madre-hija son extrañas, el marido y padre murió pronto y “Julia había venido al mundo cuando nadie lo esperaba, su padre se fue de repente cuando tampoco nadie los esperaba” (SÁNCHEZ, 2008: 31). Ya tenemos al padre ausente “a nadie le garantizan aunque sea el hombre más poderoso del mundo, que vaya a ver crecer a sus hijos” (SÁNCHEZ, 2008: 31). Cabe pensar que hay un

misterio sobre su nacimiento, tal vez es fruto de una madre soltera. En un momento trascendente, donde la verdad y la mentira conviven, Julia le dice a Sasa “yo también tengo un hijo (...) soy madre soltera” (SÁNCHEZ, 2008: 278). Angelita sigue el modelo de madre triste, oscura, depresiva, que no parece en principio el punto de apoyo que Félix y Julia necesitan, de hecho para Félix no está tan claro que quiera darle a conocer a Angelita lo que ha sucedido “la llegada de su suegra suponía un problema más y no podía evitar que la idea le inquietara. Ni siquiera sabía si su presencia le vendría bien a Julia, porque para Julia su madre significaba atadura, responsabilidad, preocupación y sentimiento de culpa si dejaba de preocuparse por ella” (SÁNCHEZ, 2008: 122). Una relación que recuerda a la que la protagonista de *El palacio varada* y *Desde el mirador*. Verónica también tiene una madre frágil y problemática, pero la hija tomará otro papel con respecto a la fragilidad materna. Al comienzo, Julia se pregunta por su madre, siente la necesidad de ser protegida, pero luego recapacita:

¿Para qué llamarla? (...) su madre no podría hacer nada desde su casa alejada del aeropuerto, de las estaciones de tren y de autobuses, alejada del mundo en las afueras de Madrid, además no lo entendería, tendría que explicarle una y otra vez, que no sabía por qué no era capaz de encontrar el apartamento (...).

(...). Si alarmaba a su madre, saldría corriendo en su ayuda y podría caerse y romperse un hueso y entonces Julia tendría que cuidar de ella y no podría dedicarse en cuerpo y alma a buscar a Félix y Tito. Si lo pensaba bien, se recordaba estando siempre muy preocupada por su madre porque su madre era muy sensible y cualquier mala contestación o desaire o una mirada desabrida podían amargarse el día (SÁNCHEZ, 2008: 77).

Se produce el milagro, Margaret se incorpora, cuando es necesario para tender puentes a Julia, en el cuerpo de Angelita, y las dos se convertirán en un solo personaje, el que necesita Julia para salvarse. Ella, Julia, tiene el pelo rojizo de muchas de sus protagonistas “lo que sí lucía era su cabello, que ella sabía que con el atuendo negro resultaba espectacular. Era cobrizo, rizado y tan abundante que para trabajar se lo recogía con unos pasadores de pasta negra unas veces y dorados otras” (SÁNCHEZ, 2008: 18). Cuando actúen las fuerzas benefactoras, ese cabello, que comienza a perder su fuerza en paralelo a su desesperación (como si fuera un Sansón moderno) volverá a brillar. No es baladí que de eso se ocupe su madre, Angelita-Margaret. De hecho, Clara Sánchez se interesa en anotar para el lector cómo en la cama el aspecto descuidado de los primeros días en el hospital dan a Julia una apariencia de marginal, de mendiga. Con

el amor, los cuidados de Angelita, su pelo volverá a tener el brillo resplandeciente que augura la salida del túnel psíquico, el amparo emocional que Julia necesita.

Las relaciones familiares también marcan la personalidad de Félix. Sus padres tienen una relación agresiva “se pegaron unas cuantas voces y se insultaron” (SÁNCHEZ, 2008: 81) y Félix no se siente vinculado a ellos. Son matrimonios difíciles los de los padres de los protagonistas de estas novelas. Este se parece al de los padres de Sandra en *Lo que esconde tu nombre* y al de los tíos Albert y Olga en *El palacio varado*, entre tantos otros. Como repitiendo una sospecha posterior en relación con la paternidad de Tito, Félix parece entenderse mucho mejor con el empleado de su padre, Iván, como si entre ellos hubiera una identificación mayor (SÁNCHEZ, 2008: 80). A través de este recuerdo se proporciona más información sobre la función profesional de Félix “alguien que se dedica a descubrir la verdad entre la mentira” (SÁNCHEZ, 2008: 78-79). Félix parece enormemente comprensivo, así lo ve Julia, puesto que nunca se asustaba ni se extrañaba de nada “y no se dejaba llevar por los nervios” (SÁNCHEZ, 2008: 79). Lamentablemente, según Julia, Félix tenía unos ojos sin brillo, “no era guapo ni lo pretendía” (SÁNCHEZ, 2008: 79). Es fácil suponer que a Julia no le impresiona, y menos comparándolo con Marcus.

La analepsis que lleva a Julia a recordar a la familia de su marido, al momento que lo conoció “mientras trabajaba en el robo de la diadema de la novia” (SÁNCHEZ, 2008: 78) permite la entrada en su memoria de Rosana Cortés, una chica gorda, sin atractivo, que le resulta simpática porque “las dos a su modo tenían que luchar contra la corriente” (SÁNCHEZ, 2008: 83).

Esta novela es una inmersión afectiva de todos; de Julia es evidente, pero su accidente y las fuerzas mágicas que intervienen creando un flujo de corrientes de comprensión mutua también favorecen a los que están del otro lado del sueño. Félix aprende a entender mejor las necesidades afectivas de su mujer y la madre recompone su estatura como protectora de su hija cuando es necesario, al incorporar la energía materna que Julia necesita. En su papel de Angelita/Margaret, la madre es la figura necesaria para que la hija se salve. Ella le cuida el cabello en el hospital, le da su anillo luminoso y le habla constantemente. Clara Sánchez de esta manera revalida la figura materna, mágica y necesaria, hay que recordar que Julia abre los ojos por primera vez, como un impulso nervioso, cuando le colocan a Tito entre sus brazos (SÁNCHEZ, 2008: 288). Por lo tanto, en esta novela se reivindica también la necesidad del hijo a tener la protección materna (es Tito con Julia y ella con Angelita) como la de aceptar a cada uno

tal y como es. Quien dará a la madre la oportunidad de transformarse en Margaret al conocer lo que ha pasado es Abel, que es un mensajero, es el aliento divino, la palabra. Cuando incorpore efectivamente la energía de Margaret podrá ayudar a su hija. Su hija rescatada irá de nuevo perdiendo de su madre esa identidad positiva y progresivamente volverá a ser el personaje problemático que representa una preocupación para su hija. La realidad, pues, es difusa. Por un lado, el sueño de Julia influye en la personalidad de Angelita, igual que lo hace en el resto de los personajes que viven en el plano de la realidad, y es difícil no establecer algún tipo de energía que fluye entre diferentes dimensiones, un poco como en la novela de Abott.

Esta novela defiende el poder del amor de una madre hacia su hijo; Julia reencuentra a su madre, se reconcilia con esa figura problemática, y la propia Julia recorre su laberinto porque el llanto de Tito es una llamada imperiosa de su vulnerabilidad y de responsabilidad de la madre hacia el hijo. *Presentimientos* es, en este sentido, una declaración de amor hacia la figura materna, la joven adulta, Julia, acepta la naturaleza de su madre, y ese amor hace fuerte el lazo.

Una de las líneas de construcción narrativa más poéticas en *Presentimientos* es la que se establece entre lo que Julia considera espíritus y ella. Justo cuando recibe los ánimos de Tom, escuchará una voz, la del mensajero misterioso, Abel en el hospital, que le dice algo muy importante “todos estamos contigo” (SÁNCHEZ, 2008: 131). Armada pues con dos frases que suponen solidaridad, confianza y cariño ella, Julia, podrá encontrar lo que busca, a sí misma. Y con ellos, Angelita con su cariño maternal y la donación del anillo, Félix con su decisión de entrar junto a ella en su laberinto, y el amor demandante de Tito.

Como si estuviéramos en un proceso de imantación de una energía por otra, Félix y Julia consiguen confluir cuando uno pasa al otro sus formas de sentir el mundo. A medida que transcurre la pesadilla, Julia consigue ser más capaz de sobrevivir en un sentido práctico (se hace metódica para obtener dinero o para obtener ropa y alimentos, bien sea en el banco o robando en el supermercado) y también enfrentando sus miedos (Marcus, el robo de la diadema, su obsesiva pasión por el croata), y Félix, que siempre se negó a sufrir, a que penetrase en él otra verdad que la que él podía controlar, porque “su mundo real era una isla de la que no se podía salir por muchas vueltas que se dieran. Aunque se intentase y se idearan nuevos caminos, al final todo empezaba y terminaba en Julia y no había escapatoria (SÁNCHEZ, 2008: 165-166) comprende que tiene que sufrir intensamente para rescatar a su esposa, y eso le obligará a reconocer la existencia

de Marcus, e incluso pagarle para que traiga a Julia. Él, Félix, pocos días después del accidente, empieza a presentir que para llegar a ella, para salvarla y salvarse, tendrá que asumir ver lo que no quiere ver. Los datos fríos no explican la riqueza de las emociones, que viven en otro nivel:

Hasta la noche en que Julia salió a comprar leche y no regresó. Félix no tuvo una noción clara de lo que era la sensación de peligro. Por todos los casos que veía en su trabajo, había llegado a la conclusión de que muchas personas se salvaban por el azar, el destino, la suerte o como se quiera llamar a una combinación de circunstancias que nos afectan favorablemente o desfavorablemente y también que algunas se salvaban porque presienten el peligro y logran anticiparse a los acontecimientos unas décimas de segundo. Y también que a otras les atrae el peligro. Ahora Félix empezaba a tener miedo, lo que no podía permitirse de ningún modo porque si algo debilitaba y le hacía a uno sentirse inseguro en manos de fuerzas incontrolables era precisamente el miedo (SÁNCHEZ, 2008: 165).

“Ver”, “abrir los ojos” “saber mirar” aparecerán continuamente como metáfora de la importancia de conocer la verdad oculta en los simulacros de la realidad que nos presenta el mundo, y del desconocimiento de uno mismo, en ese deambular *esquizofrénico* que lleva a los seres a ser incapaces de dominar su propio destino. Félix se enamoró de ella y quiso casarse enseguida, pero claro que sospecha que algo falla y que no sabe llegar a ella, preguntarle, porque Julia tiene cosas que le desconciertan “no entendía qué le pasaba, cuál era el problema de fondo” (SÁNCHEZ, 2008: 31). El propio Félix admite que ciertas cosas ha preferido no ver “cada uno sobrevive a su manera” (SÁNCHEZ, 2008; 319) con lo cual tenemos otra tesis de Clara Sánchez, y es que la realidad es confusa, engañosa, y el ser humano crea subterfugios para vivir engañándose también “¿qué más daba que mintiese?” (SÁNCHEZ, 2008: 259), la mente analítica de Félix sabe que Julia miente, pero él sabe que todos lo hacen, conoce los movimientos involuntarios que denuncian la mentira, incluso sabe cuándo lo hace Julia durante su sueño.

La vida es una enorme confusión para Julia; es muy intuitiva para saber que algo no anda bien “no era la primera vez que esta vida le parecía una farsa en que faltaba algo que uniese esto con aquello, en que faltaba un mínimo de lógica” (SÁNCHEZ, 2008: 51). En La Felicidad se encuentra a Marcus por quien siente un deseo irrefrenable y extraño:

Notó la aspereza de la barba y el olor algo denso que desprendía a colonia y alcohol. A continuación él la abrazó y ella se asustó porque le gustó y deseó que la besara. Jamás se había imaginado esto, jamás se había legado a considerar un monstruo semejante. Durante unos segundos la angustia que sentía por no encontrar el apartamento y por que Félix estuviese preocupado y sin comida para Tito había cedido con el abrazo de este absoluto desconocido. Sería entonces verdad eso que dicen de que uno nunca llega a conocerse del todo ((SÁNCHEZ, 2008: 24).

Ella en su desamparo de la primera noche se pregunta “¿cómo podía estar tan torpe y tan ciega?” (SÁNCHEZ, 2008: 21).

En un *flash-back* Julia evoca la relación con sus hermanos a través de la visión de una niña de unos diez años y luego de otra de siete u ocho. De vez en cuando aparecen esas figuras, como si fueran fantasmas del pasado “iban atropellándose y riéndose y Julia les hizo detenerse. Tardaron unos segundos en reaccionar como si les costase distinguirla. A Julia sus rostros le resultaron vaga y nebulosamente familiares, igual que si los hubiese visto en sueños o en una fotografía” (SÁNCHEZ, 2008: 54). En el rellano de la escalera de uno de los edificios laberínticos encuentra a un señor que no la ayuda, y después a otro con aspecto alemán pero que luego parece inglés, dispuesto a hablar con ella, a quien le pregunta por Félix y Tito que le contesta que no los ha visto porque “he tenido los ojos cerrados un rato” (SÁNCHEZ, 2008: 55). En otro momento, en otro laberinto de entradas y conjuntos de apartamentos, Julia piensa:

Ahora se daba cuenta de que en general se fijaba mucho menos en las cosas de lo que creía, la realidad era que se fijaba muy poco. Si en este momento cerrase los ojos, no sabría cómo era de larga la calle, no el color exacto de la verja de la entrada” (SÁNCHEZ, 2008: 76).

También Félix tiene que abrir los ojos a la realidad de Julia, mujer a la que ama y a quien no conoce en absoluto y de quien deberá aceptar su insatisfacción existencial para ayudarla. El primer paso para empezar ese proceso es abrirse al mundo “solamente las urgencias de Tito eran ciegas” (SÁNCHEZ, 2008: 90) y en otro momento, ya convencido de que solo su amor la hará volver, le dice a Julia dormida:

-No tengas miedo –le dijo-. Soy yo, Félix. Solo intento que vuelvas con nosotros, pero desde aquí doy palos de ciego, no puedo meterme en tu cabeza, así que eres tú la que debe encontrar la formade saltar a este lado. No te olvides que no te puede pasar nada malo ((SÁNCHEZ, 2008: 177).

Julia comprende que lo cotidiano nos hace ciegos “a veces hay cosas que a uno le pasan desapercibidas porque da por hecho que tienen que estar ahí” (SÁNCHEZ, 2008: 138-139). Es necesario saber ver, así es que debe aprender a hacerlo con una técnica que le permita la visión interna, a veces lo externo confunde demasiado. En el episodio en que se encuentra en el gran chalet, Marcus ha huído en su coche y ella se da cuenta de que no lleva el anillo “Julia entrecerró los ojos para ver mejor” (SÁNCHEZ, 2008: 268). Si hay demasiado brillo externo tampoco se consigue ver lo interno “se volvió a mirar. Era el este y la luz intensamente blanca del sol se le clavó en los ojos. Volvió a acordarse de sus gafas de sol. Por un segundo pensó que se había quedado ciega” (SÁNCHEZ, 2008: 335).

Los presentimientos están allí justamente para avisar de esa otra realidad que se observa con otros ojos, no físicos, sino los que permiten visualizar la identidad. Cuando al comienzo, desorientada, recién sumergida en su pesadilla, encuentra a Marcus en La Felicidad, lo reconoce “dijo que se llamaba Julia y cuando le iba a preguntar a él por el suyo tuvo el presentimiento de que se llamaba Marcus” (SÁNCHEZ, 2008: 24).

El mar es el símbolo de la paz, de la navegación jungiana por el inconsciente, es en la orilla la posibilidad de tocar lo consciente, la tierra, y hacer la conexión que dote de identidad al personaje desterrado de ella, al personaje esquizofrénico “se quitó las zapatillas que llevaba desde que salió de Madrid y anduvo sobre la arena hasta la orilla. A continuación hizo el gesto de remangarse los pantalones, pero lo pensó mejor y se los quitó. Las olas eran de un verde claro que se deshacía entre los pies. Su frescor le recorrió todo el cuerpo y le hizo sentirse mucho mejor” (SÁNCHEZ, 2008: 50).

El mar se describe con el lenguaje más poético de la novela, el mar conecta los sentimientos de placer y de amor, de sensualidad y de contacto sublime con el universo y es el lugar donde los tiempo/espacio de Félix y Julia confluyen:

Salió lo más rápido que pudo de aquel bar asqueroso y se entregó a la contemplación del mar. Era tan azul y tan brillante y estaba tan cerca del cielo que parecía un sueño. La llenaba de un inmenso amor por Tito. El pensamiento de que Tito existía volvía el puerto resplandeciente. Daba paz y alegría ver los barcos grandes y pequeños balanceándose blandamente ((SÁNCHEZ, 2008: 113).

El ruido del mar se acercaba con cada ola y venía cargado de motas transparentes. La brisa era muy agradable y frágil, como si cualquier pequeño movimiento pudiera desviar los rayos del sol (SÁNCHEZ, 2008: 114).

Las sensaciones psíquicas de placer son siempre muy marinas en la obra de Clara Sánchez “el mar estaba lleno de vida” (SÁNCHEZ, 2008. 49). Los olores y que su cuerpo entre en contacto con el agua del mar forman parte de sus placeres psíquicos.

El caso de Félix es semejante; él descansa yendo a la playa, cuando las guardias de Angelita o de Abel, junto a Julia, permiten que escape de la habitación del hospital por unas pocas horas. Además, allí, en la playa, hay la oscura promesa de una sensualidad nueva. Porque la mirada de Clara Sánchez nunca es ingenua, sino paradójica, el amor que salva a Julia no impide otro tipo de encuentro que, solo al final, puede tener cabida. La voz narrativa describe desde muy cerca, en un plano de detalle, la piel de Sandra, vista desde la mirada de Félix:

Era una chica de unos dieciocho años, tal vez menos. Por su trabajo estaba acostumbrado a calcular la edad con bastante precisión. Incluso en la gente que parece mucho más joven de lo que es hay rasgos a veces imperceptibles para ellos mismos que delatan el paso del tiempo.

(...).

Por el moreno de la piel, Sandra llevaría alrededor de un mes correteando por la playa. Tenía unas partes más ennegrecidas que otras porque el sol se le había ido pegando mientras se bañaba o hacía deporte y no tumbada en una hamaca. Los ojos se habían contagiado del color verdoso del mar y resultaban más bonitos de lo que serían en otra parte y el pelo lo llevaba cortado con unos mechones más largos que otros. Unos eran rojos, otros rosas y otros negros. Un pequeño alfiler le atravesaba la ceja y un tornillo plateado el labio. En las muñecas llevaba atadas cintas que dejaban líneas de piel blanca al descubierto. Debía de ser una punki y seguramente para vestirse usaría botas militares y pantalones rotos y mataría el tiempo o hablando con los colegas sentada en el sillín de una moto. La naturaleza y el aire libre no parecían su sitio natural.

(...)

..., estaba siendo otro, alguien que le podría gustar a aquella chica.

(...).

Quizá se había quedado traspuesto tumbado en la arena y esto era una fantasía provocada por la necesidad de salir de su pequeño y angustioso mundo (SÁNCHEZ, 2008: 167-168).

Félix va hacia Julia, y empieza a sentir una simbiosis con ella, el amor los aproxima, él va a la dimensión donde está Julia “soy yo, Félix –dijo-. Esta tarde he soñado contigo. He soñado que estábamos en la playa y que de repente huíamos de alguien o de algo y corríamos a refugiarnos, lo que no sé es hacia dónde corríamos (SÁNCHEZ, 2008: 237). La realidad y el sueño empiezan a entenderse cuando Félix intenta comprender a Julia y rescatarla por amor:

De alguna manera el sueño sin límite de Julia le contagi6. Los sueños iban adquiriendo una gran importancia. Sobre todo los relacionados con ella. Félix siempre cerraba los ojos esperando soñar con Julia porque eso significaba que ella podría darle un mensaje, hablarle, revelarle algo oculto en la propia imaginación de Félix. O bien querría dárselo a ella. En el momento en que ambos estuvieran presentes en el sueño de uno u otro podrían comunicarse algo esencial (SÁNCHEZ, 2008: 304).

Solo después de esto, Félix encontrará los objetos personajes de Julia, y entre ellos, el móvil. Ha comenzado a aceptar el descubrir que el amor no era algo tan simple. Y que debe adentrarse en él. Y encuentra lo que pensaba pero no deseaba. Con el móvil, aparecerá Marcus y la verdad, separando así el sueño de la realidad y la reconstrucción de los laberintos que envuelven a su esposa “Marcus. ¿Sería este el nombre el que su subconsciente le había ordenado que buscara por medio del sueño de la mochila de playa?” (SÁNCHEZ, 2008: 311). La verdad es brutal. Encuentra muchas llamadas camufladas con el nombre de Angelita que son para él, para el amante, y que dan muestra de una pasión desbordada.

Los laberintos para Julia son fundamentales para entender el camino de una nueva Ulises. Primero, en su mundo consciente de vigilia, al entrar en la ciudad junto a su marido y su hijo. Ya en la dimensión onírica, establece una metáfora de su estado mental “se sentía confusa porque había varias puertas porque la memoria estaba contaminada con la visita hecha a Las Dunas esta misma mañana” (SÁNCHEZ, 2008: 75). Gracias a los consejos del Dr. Romano Félix, su madre, Abel, Tito, van empujándola por los pasillos del laberinto (SÁNCHEZ, 2008: 127). Angelita-Margaret, con esa referencia tan proustiana al olor de su pastel de chocolate obrarán el milagro final.

Los días posteriores traerán narrativamente la explicación en *flash-back* de los días en que Julia y Marcus habían sido amantes y hacían el amor en un cuarto del hotel. El lector conoce la naturaleza de una relación intensamente tóxica para Julia, y del tamaño de la mentira que había sido su matrimonio con Félix.

Inquieta percibir que el embarazo de Tito coincide con la etapa en que Marcus y Julia están juntos y con la demanda de dinero de Marcus, que tiene una deuda. La situación acaba desmoronando física y psicológicamente a Julia. Mientras duró la baja por maternidad, Marcus la había dejado en paz, pero al regresar al hotel, los encuentros con Marcus se habían reanudado.

Y ella vuelve de nuevo a ser amante de Marcus. Llega a considerar la posibilidad de divorciarse e irse con él, pero parece claro que a él solo le importa el dinero. De este punto arranca la depresión de Julia que, como había adelantado el Dr. Romano, parece un aviso del cuerpo de que su mente necesita un descanso. La necesidad de paz impulsa a Félix a alquilar el apartamento de Las Marinas. De esta forma la trama vuelve al punto de origen.

Es fácil intuir que el hijo es de Marcus, primero porque cuando este le preguntó por el nombre que le había puesto, ella le dice que Tito, pero con “gran precaución” (SÁNCHEZ, 2008:375), segundo porque cuando se lo reencuentra en La Felicidad, ya recuperada del accidente, lo primero que le dice es “esperaba que me preguntases por mi hijo” (SÁNCHEZ, 2008:377). Pero no deja de ser una conjetura situada estratégicamente por su autora sin que pueda llegarse a una conclusión firme.

La escena final en La Felicidad rompe definitivamente con la pesadilla de Marcus al encararlo “sé que robaste la diadema de la novia (...). Me importas una mierda” (SÁNCHEZ, 2008:377)

Esta es una novela con un final abierto, Félix piensa que “dejaría al futuro que hiciera su trabajo” (SÁNCHEZ, 2008: 388). Julia quiere estar en ese futuro junto a su marido, y él no sabe si se divorciarán o superarán este momento. Apoyarse después de lo vivido será una ardua tarea. Probablemente, si ella es esta nueva mujer que parece haberlo aceptado ahora de verdad, puedan seguir juntos, pero hay también la incógnita de si Félix sucumbirá a la infidelidad simbolizada por Sandra.

El apartamento tiene una dimensión enorme y central en *Presentimientos*; es un catalizador, una pista de despegue para ese mundo fantástico que permite catapultar la aventura vital de Félix, Julia y Angelita. Al entrar en un espacio desconocido y doméstico, Julia y Félix participan de la alquimia del lugar.

El apartamento vuelve a ser un no-espacio - como un aeropuerto, una gran oficina o una estación de autobuses o de trenes- que transmite el misterio y la energía de unos desconocidos a Julia, Félix y Angelita. Esos no lugares con el poder de contener lo extraordinario de los seres que han pasado por ellos al protagonista ya han sido escenario importante en *Piedras preciosas* (el aeropuerto, los objetos de la casa); *No es distinta la noche* (el laboratorio químico); *Desde el mirador* (el tren, el hospital); *El misterio de todos los días* (la casa roja, la casa de la playa, el colegio); *El Palacio varado* (la casa varada, los apartamentos de la costa, las muchas mudanzas de la familia

de la niña); *Últimas noticias del paraíso* (el apartamento de Eduardo en La Castellana); *Un millón de luces* (la Torre de Cristal).

Lo plasmático, aquí, se transmite por objetos (la fotografía de la pareja Tom-Margaret, sus novelas policíacas) que transmiten la energía del propietario l usuario eventual. La ropa es una forma de comunicar los fluidos positivos de Margaret a Angelita. Y si las cosas corrientes son las que contienen la esencia de las personas, de ahí que cuando los objetos entran en contacto con otras personas trasladen las huellas de sus primeros propietarios, también hay una extraña comunicación que trasciende los paradigmas tradicionales de tiempo y espacio. En el supermercado, Julia consigue ver la dimensión “real” a través de las cámaras de grabación, y así ve a su marido y a su hijo comprando en un corredor contiguo al que ella se encontraba. Por supuesto ese encuentro se produce en un supermercado, gran templo del consumo, espacio mágico, un no-espacio como denomina Augé, donde se encuentran las energías de muchas personas en el momento de máxima expresión mística de “piedad” contemporánea: durante las compras. La escena es que ve la grabación tiene un cierto toque a la novela de Orwell, *1984*. Ese proceso de objeto y plasma que traspasa los límites sensoriales conocidos es obvio en *Presentimientos*, que demuestra cómo lo extraordinario se produce entre acontecimientos y usos rutinarios. El pastel es el vehículo sensitivo y cotidiano que conecta la memoria del amor de Margaret-Angelita a Julia en el momento justo, cuando Julia ya está “lista” para pasar al mundo real. Además del guiño literario a la obra proustiana, hay sin duda la idea de que la madre y la hija tienen un hilo afectivo, conectado por la memoria del gusto y el olfato, que traduce el cuidado y el amor que se expresa a través de la comida. Esa conexión es tan fuerte que a pesar de los pesares vitales, cuando llega la hora de la verdad, opera desde lo más inconsciente para reunir las.

La noche, tan presente en la novelística de Clara Sánchez para que sucedan cosas importantes, cambia la apariencia de normalidad por extrañeza. La noche sería el tiempo de las incertezas. La penumbra, los cambios de luz que solo perfilan sombras, es un personaje más en *No es distinta la noche*, *Un millón de luces*, y aquí también. Es al atardecer y cuando llega la noche cuando Julia se dirige con su coche cerca del puerto, mira las luces de los barcos, el atardecer y esas luces de penumbra que ya no son el día ni la noche y que coloca el espíritu de los personajes de Clara Sánchez en un estado emocional mágico. La unión de tiempos/espacios sucede en otros escenarios mágicos: el

mar y el supermercado son puntos de inflexión que comunican, a través de los sentidos, a Julia y Félix.

Lo que hace Julia es apropiarse de otra realidad (la de su sueño) para construir otra realidad distinta. Su sueño no es surreal, ilógico, es lo contrario, con él puede organizar su vida; es el procedimiento que construye su futuro para seguir viviendo cuando el presente la ha dejado frente a un muro (tiene un amante detestable que le pide dinero, un matrimonio a la deriva, y miente constantemente a todos y a sí misma).

El coma de Julia es una excusa argumental para crear una intriga literaria (no sabemos si realmente saldrá de su sueño) que permite el acceso a la psique de Julia. Con esta experiencia, Julia penetra por laberintos hacia el centro de sí misma, sin esquivar lo mejor y lo peor que hay en ella; solo así podrá retornar de un mundo de muerte a una nueva vida. Aprende a verse y a interpretar los datos de su pasado de otra manera. Como en los relatos míticos, en la ciencia-ficción y en la literatura fantástica de Borges o Cortázar, Julia pasa por una experiencia sobrecogedora que pone ante sí las grandes preguntas existenciales.

La angustia que genera la extrañeza de vivir, dice Clara Sánchez en *Presentimientos*, se combate, al menos se palía, cuando el ser humano aprende a relacionarse con su prójimo. El ser humano es sombra y luminosidad, carne y espíritu, conectar todo eso a otro ser humano es una propuesta compleja cuando la solidaridad y la generosidad son valores en extinción. Probablemente el sentido comunitario reflejado en las tradiciones culturales (en la mitología y en el cuento maravilloso) funciona contra la tremenda soledad y el desarraigo. Pero esta bella durmiente moderna no se amilana ni consiente en ser salvada por otro; como heroína del siglo XXI toma sus decisiones.

El beso que Marcus da a Julia en el hospital sería un anclaje con el cuento tradicional de *La bella durmiente*. Marcus es un príncipe azul lamentable y cómo reacciona Julia ante él sirve para mostrar la radical divergencia de *Presentimientos* con el cuento tradicional. Además de ser un beso cobrado (vale 3.000 euros, el valor del coche y del pañuelo que sustraído en casa de Sasa), a Julia, que ha empezado a entender, le sabe a fin. El episodio sexual en el cuartucho de La Felicidad es completamente insatisfactorio. Y el beso final es una despedida “era la boca que más le había gustado en toda su vida, pero ahora Marcus estaba muerto, y este beso le daba miedo” (SÁNCHEZ, 2008: 318). Ella lo mata en su sueño, simbólicamente, y Abel, su arcángel, lo hará en la realidad. No cabe duda de que en esta novela, como luego pasará

en *El cielo ha vuelto*, la autora, sin decir nada dice mucho en relación a las relaciones sexuales de sus protagonistas. Tanto Julia como Patricia aman desesperadamente a sus parejas, y buscan el sexo como una forma de encontrar una unión que, en realidad, no se produce. Cuando se sabe algo de Marcus o de Elías en el contexto sexual, se entiende que su participación es puramente física, pero sin entrar en el lenguaje de la sexualidad femenina. En un caso como en el otro, Clara Sánchez presenta modelos tóxicos de dependencia emocional; por eso ambas novelas tienen tantas conexiones internas. El tema que late en ambas es el del amor entendido como droga, y dos mujeres que llegan al límite del dolor y se enfrentan a su propio espejo, lo que ven es tan asustador que deciden reconstruir sus vidas y liberarse.

Hay algo intangible en la realidad que solo puede descifrarse a través de metáforas que van más allá de la razón, de la lógica de lo que vemos con los ojos, por eso Julia necesita vivir una experiencia tan sorprendente y difícil, fuera de los parámetros de su rutina. En realidad, necesita ese viaje justamente porque es su rutina la agresora, la que incontrolable está destruyendo su vida. Marcus, un matrimonio que se ha producido para salir, infructuosamente, de sus demonios particulares, un niño fruto de una relación que tal vez no sea la legítima, la sensación de descontrol absoluto, la han dejado exhausta y sin respuestas. La autora nos insta a ver con los ojos de la intuición, del corazón, del presentimiento, pues ellos ven mejor y demuestran que es posible entrelazar el destino de los seres con la verdad y con la mentira. Los seres están unidos por hilos invisibles, mágicos, tal vez frágiles, que dan sentido a la vida.

Hay lazos demasiado fuertes, que no se puede explicar en qué consisten y que están por encima de las pasiones. Este vínculo era el que la había mantenida unida a ellos desde el otro lado (SÁNCHEZ, 2008: 379).

Ese hilo justifica la existencia y las necesidades de los seres humanos. Los sentimientos se confirman pues por presentimientos, y tienen que ver con los ideales platónicos de belleza, bondad y bien. La ficción, como era la literatura para la narradora de *Un millón de luces*, opera positivamente. La prueba es que Margaret no existió nunca, ni Tom, que la foto era una estrategia publicitaria, como descubren al final de la novela los protagonistas, y sin embargo Margaret ha dado nueva vida a Angelita, y los dos han sido, en la dimensión onírica, ángeles para Julia. Aquí inevitablemente el lector recuerda la escena en que en 1984 una fotografía del líder supremo observa a su pueblo, líder del que se duda su propia existencia.

La mente ha creado su forma de resolver los problemas, dice el Dr. Romano, como de otra forma dirán todos los compañeros mágicos del bosque: Tom, Angelita-Margaret, Abel, Félix, Hortensia, y hasta Tito. Lo que hace este viaje es proporcionar las memorias y los pensamientos positivos, que a partir del olor de la tarta de chocolate, del amor materno y sus cuidados, llevan a Julia a su vida de adulta, a construirse una identidad de madre y de esposa, porque el interior de un ser es un misterio insondable, nos dice Clara Sánchez en esta novela, pero en medio de la selva enmarañada de miedos, hay espacio para la esperanza, una diferente, divergente de la del cuento tradicional, no ajena a contradicciones.

Los protagonistas parten de una ceguera (Saramago) que los ha convertido en seres *esquizofrénicos*, navegantes entre la verdad y la mentira, aislados de la realidad por trampas diferentes. Félix irá en busca de Julia y para ello recorrerá el camino de lo mágico; Julia, para salvarse, recorrerá un camino inverso, desde su confusión emocional “Felix sabría inmediatamente qué detalles debería o no desechar, pero ella no tenía ni idea” (SÁNCHEZ, 2008; 77), recogerá los datos que necesita para construirse una identidad consciente. Incluso su expresión es diferente. Julia es más atropellada, a veces es agresiva, incoherente, manifiesta su frustración con vehemencia, demuestra que no entiende el mundo ni tampoco a ella. Félix es más contenido, anticipa la reflexión, el análisis a la acción. Incluso en eso son tan diferentes que parece imposible que puedan armonizarse.

Los paralelismos con el cuento maravilloso son evidentes. Para conseguir salir de sus trampas emocionales, Julia va a atravesar un territorio peligroso, con ayuda de mágicos seres espirituales que le darán apoyo y refugio en un bosque mágico. Como en un cuento, el entorno está plagado de peligros; hay seres demoníacos, lugares infernales. Como toda heroína de un cuento maravilloso, Julia recibirá objetos mágicos de portadores emblemáticos, piedras poderosas, talismanes luminosos: magos, hadas, brujas. También hay perros con capacidades de comprensión que superan las limitaciones humanas “los perros tenían un olfato y un oído sobrenaturales” (SÁNCHEZ, 2008: 222). En múltiples etapas, cuyo objetivo es el aprendizaje de la supervivencia (como ocurría en aquellos jóvenes atenienses que emprendían su viaje), deberá superar dificultades materiales (cómo conseguir alimentarse, vestirse, guarecerse) y dificultades psicológicas (su dependencia de Marcus, su implicación en el robo de la diadema, las mentiras que ha sembrado en su matrimonio). La superación de los diferentes desafíos, con la heroína marcándose los objetivos que la sacarán del laberinto de esa ciudad

inhóspita poblada por habitantes inosolidarios, será un trabajo de Julia y un esfuerzo conjunto de aquellos que la aman.

Cuando todo parece arreglado, vemos que Félix mira con interés a Sandra, no sabemos si deseando que entre ellos ocurra algo. Y un detalle que queda en abierto, Tito, como nombre de referencia dentro de la historia yugoslava, remite al origen balcánico de Marcus.

En efecto, en este desenlace paradójico y aparentemente tan de “*happy-end*”, los personajes saldrán con heridas nuevas, sin embargo. La constatación de los errores, en Julia, ha construido una identidad más consciente, y el dolor brutal de enfrentarse a la verdad, en Félix, no le permitirá *probablemente* retomar a un sentimiento de amor inmaculado, como el que sentía por Julia antes de conocer su traición. Lo que hay en esta novela es un cuestionamiento del amor dentro y fuera de la pareja, de la infidelidad.

Ella, antes de ir a la discoteca, ya recuperada, le dice a Félix “he aprendido a defenderme (...) he tenido un curso intensivo de supervivencia” (SÁNCHEZ, 2008: 368). Aunque Félix le responde que ya no necesitará el anillo porque ya está segura, sabe, y lo sabrá para siempre, que “eso era algo imposible” (SÁNCHEZ, 2008: 368). En este viaje él ha visto la fragilidad de la serena felicidad y el peligro que la acecha, y que existe una región indeterminada entre la verdad y la mentira.

No todo puede ser dicho, por eso lo que significa Marcus no será aclarado nunca. Pero Félix está dispuesto a dejar el pasado en el pasado, “y ahora estaban en el futuro” (SÁNCHEZ, 2008: 386) y a ella “le encantaba esta vida. Le gustaba tanto que lloraría de alegría” (SÁNCHEZ, 2008: 388).

4.3.2. Conclusiones

Presentimientos es una propuesta nueva que se entiende muy bien como resultado de la trayectoria literaria de la autora, y es también una relectura radical, rebelde, desde la perspectiva presente de todo lo que forma parte de una tradición. En definitiva, el arte siempre pertenece a un tronco y dialoga desde su raíz con su tiempo. Si buscamos un grado de precisión excesiva e implícita con otros textos de referencia, tal vez se invalidaría parte de la radical originalidad de la propuesta de Clara Sánchez,

que propone nuevas lecturas de temas que forman parte de su universo narrativo, el que venimos estudiando en este trabajo desde su primera novela.

Hemos analizado, pues, con cierto detalle, los elementos constitutivos de esta narración. El contraste entre Félix y Julia ocasiona el drama interno y externo; los personajes que los acompañan van a determinar el rumbo del viaje que juntos, de alguna manera, emprenden. La autora va, como en *Lo que esconde tu nombre*, a Levante, a la playa, al contacto con el mar, para enlazar al ser humano con su parte más auténtica y placentera, con lo psíquico y libre, como en *El palacio varado*. Tocar lo esencial, ir descalzo por la arena simboliza esa conexión con la raíz. Abrir los ojos, aprender a ver, forma parte del argumento de la vida. El contraste entre el paisaje de la naturaleza (la costa mediterránea, el azul del horizonte, los bosques de pinos) y el espacio agresivo que se refleja en lo urbano, aunque sea nombrado con nombres tan sugerentes como Las Dunas, Las Adelfas, Las Marinas, plantean una visión conflictiva del entorno, tal como pasaba en *Últimas noticias del paraíso*.

El apartamento alquilado y en general la visión de la ciudad de vacaciones, lugar de la utopía de una clase media agobiada por la hostilidad de una rutina que deja a los individuos agotados y tristes, nos habla de un no-espacio de un tamaño enorme. Las calles, los laberintos de las urbanizaciones, son lugares que tragan a los transeúntes, que están tan de paso como Julia. Eso está claro en la cantidad de veces que Julia pregunta a la gente y nadie le sabe decir lo que busca porque están tan de paso y tan perdidos como ella.

A partir de un andamiaje mítico, la autora emplea simbólicamente los elementos que son su inspiración narrativa: personajes que funcionan como héroes, princesas de cuento que portan objetos mágicos (anillo, pañuelo, llaves, o el coche como un corcel mítico) y que entran en contacto con seres de una dimensión maravillosa; tareas que emprender, pruebas que superar junto a anónimos gestos de heroicidad y de crueldad explican la existencia del individuo contemporáneo, acorralado por sus contradicciones.

Hemos encontrado personajes desorientados en diferentes tipos de laberintos, creados porque la ficción y la realidad entran en contacto y confunden a los individuos, vistos como pacientes simbólicos. La interferencia del simulacro con la verdad produce una visión borrosa de la realidad.

Lo práctico (sobrevivir según las reglas del mercado, tener un trabajo, comprar, vestirse, alimentarse) también importa, eso también es evidente en Elena, que

por mucha crisis que arrastre tiene que trabajar, y lo hace en *El misterio de todos los días*, o Fran, en *Últimas noticias del paraíso*, y singularmente la narradora de *Un millón de luces*. La literatura de Clara Sánchez no se dedica solo a tratar temas abstractos. Más bien al contrario; los personajes están en un espacio fácilmente reconocible y viven una vida común. En su obra encontraremos teléfonos, farmacias, supermercados, bancos, taxis y taxistas malhumorados o habladores junto con fragmentos líricos que remiten a la belleza del mundo, a un paisaje de mar, a la luz en un puerto cuando anochece, a las estrellas. Para la autora no hay prejuicios a la hora de tratar los temas prácticos y los líricos; de hecho, en su forma híbrida de combinar géneros en *Presentimientos*, hay elementos de novela psicológica, policíaca, sentimental, mítica. Hay un abordaje científico (representado por el Dr. Romano) y otro esotérico, mítico o religioso (los espíritus que escucha Julia) para tratar el mismo conflicto. Todo es posible en un universo donde no hay paradigma absoluto sino eclecticismo ideológico. Para apoyar su narrativa a partir de ese juego de espejos que provocan incertidumbre en el retrato de la realidad se encuentran esquemas constructivos del cine de intriga y conceptos tratados en los textos de Freud, Jung, Kafka, Lem, Asimov, Borges, Derrida, Eco, Bauman y Baudrillard.

Entiendo esta novela desde su radical intertextualidad, como un texto que dialoga con varios géneros, combinando lo trágico y lo irónico de la paradoja de vivir en un mundo sin verdades absolutas. En efecto, me interesa constatar en *Presentimientos* su alusión a múltiples textos como un palimpsesto en el que podemos descubrir universos literarios y culturales diferentes.

Así, hay un tono borgiano en el empleo alegórico y metafórico de discursos míticos y actuales, en el juego entre objetos, tiempos y espacios. La novela también expresa la ansiedad del individuo contemporáneo que no entiende las absurdas reglas que rigen esta sociedad, inaprensible desde una mirada kafkiana.

Además, en la experiencia de Julia se demuestra que los tiempos actuales son ya el futuro imaginado de la ciencia-ficción, como apunta Lem ya que el presente muestra una realidad que ha superado los límites de lo concebido. Esta cita se encuentra en la página oficial del autor, y es una entrevista realizada por Wojciech Jamroziak, titulada “¿Creéis que lo sabéis todo sobre Stanisław Lem?” En la página oficial de Stanislaw Lem.²⁶

²⁶ La entrevista es muy clarificadora sobre la carga ideológica que pueden poseer las novelas de ciencia-ficción, género de entretenimiento que sin embargo no es nada inocente en cuanto a su percepción del

Muchas cuestiones, antes fantásticas, han entrado en el campo de visión de gobiernos y estados, y solo por costumbre se siguen llamando a veces de ciencia ficción. O sea [...] si alguien quiere escribir hoy una novela de ciencia ficción y no quiere actuar de forma escapista, tiene que enfrentarse con los problemas que todavía no se han materializado, pero sobre los cuales todos los especialistas dicen que se acercan. Por supuesto Verne no trabajó bajo este tipo de presión. Estuvo solo, su recepción social fue diferente. Fue un juego, puede que fuera en serio, pero no fue más que un juego. Mientras que las cosas de las que acabo de hablar no son una diversión sino la cuestión del porvenir de nuestra civilización.

Estamos viviendo en un tiempo fronterizo y exótico que da cabida a experiencias tan extrañas como la vivida por la protagonista de *Presentimientos*. A través de la anécdota de Julia, la autora pone sobre el papel cómo el ser humano está movido a través de mecanismos desconocidos, fuera de su control. La confusión que ella sufre entre lo posible, lo comprensible y lo misterioso se presenta en un entorno tan cotidiano como un veraneo en la costa y un accidente de coche. Los actos sencillos se convierten, por obra y magia del azar, en una vivencia que pone en cuestión los límites de lo que consideramos razonable.

Con estas referencias la novela reflexiona sobre la perplejidad, que es la de cualquier ser humano contemporáneo, ante lo que le sucede. La sorpresa aparece en una esquina de nuestra rutina, Julia y Félix conviven en un mundo “real” y “ficcional” de límites difusos que les obliga a adaptarse rápidamente a los cambios para sobrevivir en una realidad convulsa, extraña, líquida, inestable. El mundo vive en un equilibrio precario entre el orden y el caos; lo irracional, entendido como emoción descontrolada, es un tormento pero también el pre/sentimiento puede venir en auxilio de la persona cuando es necesario librar la batalla contra el desconocimiento del “Yo”.

Los hechos suceden en las varias dimensiones del tiempo (un tiempo cronológico y objetivo y otro tiempo, el del corazón). No me parece casual que la autora quiera siempre mostrar lo temporal en los títulos de los capítulos (cada uno de los ocho días) y el paso de las horas reflejado en la diferente luminosidad del día junto con cambios frecuentes, con analepsis y prolepsis.

También el concepto espacial es el “real” y el maravilloso y ambos son extrañamente coincidentes y reconocibles por sus calles y tiendas. Como en las novelas de Cortázar o Cheever, Clara Sánchez muestra que la irrupción de lo fantástico puede

futuro y el mal llamado progreso. [En Internet: <http://spanish.lem.pl/home/interviews/258-creeis-que-lo-sabeis-todo-sobre-stanislaw-lem> Visto el 12/05/2015].

sucedan en un contexto y un tiempo actuales. Cuando lo inesperado se presenta se producen inevitablemente cambios profundos en la vida de las personas. Los afectos en las relaciones de pareja, familiares, de amigos, de convivencia comunitaria, se transforman y se dotan de otro sentido.

En esta novela se trata el tema de la culpa, de la soledad y del aprendizaje, de la capacidad de renovación y de perdón. A la autora le interesa encontrar un tono ajeno a lo solemne, que mezcla muchas veces lo banal y lo trascendental, pues la vida se constituye de esas dos naturalezas. El estilo huye de cualquier retórica, es muy visual, la huella del cine de intriga y psicológico es evidente. La ficción y la realidad se mezclan en temas tan cruciales como el amor en una pareja o la maternidad; el juego de las apariencias y los simulacros que son inevitables y aquellos que son un veneno para que el amor pueda desarrollarse. En *Presentimientos* hay una llamada a la ayuda solidaria, una reivindicación de la fuerza misteriosa que une a los seres, a su capacidad para sobrevivir a las adversidades y a la posibilidad de aprender siempre frente a un mundo básicamente incomprensible y agresivo.

En *Presentimientos*, Julia necesita salir de su escenario habitual, intención muy consciente por su parte y por parte de Félix pues al comienzo de la novela se dice de manera explícita que esas vacaciones en la costa se han diseñado, sobre todo, para que Julia pueda descansar. Lo que sucede es que su periplo será más profundo y peligroso que el que habían pensado y ella necesitará la anécdota del accidente y de su sueño para penetrar en el laberinto de sus temores y mentiras y encontrar una salida a la encrucijada en la que está inmersa. La defamiliarización en el caso de *Presentimientos* permite no solo al lector sino al personaje encontrar las disonancias de su vida. El profesor Navajas en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* explica la defamiliarización en los siguientes términos:

La defamiliarización es el modo de tratamiento artístico de la realidad que vuelve a hacerla singular. Se produce sacando los objetos, hechos o personas de una determinada situación fuera de su *locus* semántico acostumbrado. El efecto debe ser la revigorización de la sensibilidad; la realidad se hace más palpable, más acusada (NAVAJAS, 1989: 184).

No estamos leyendo un cuento ingenuo, Clara Sánchez introduce los temas que le persiguen en todo su trabajo de escritora: la soledad, la incomunicación, la sensación de desorientación de los individuos sometidos a leyes implacables en una sociedad insoportable y hostil, en una convivencia difícil que conspira contra la felicidad.

Los cuentos de hadas se toman muy en serio estos problemas y angustias existenciales y hacen hincapié en ellos directamente: la necesidad de ser amado y el temor a que se crea que uno es despreciable; el amor a la vida y el miedo a la muerte (BETTELHEIM, 2006: 14).

Los cuentos de hadas nunca son ingenuos. Y la Bella Durmiente de esta historia no lo ha sido nunca, a pesar de sus inseguridades, ha vivido mucho tiempo encima de un volcán, sin poder evitarlo. En esta etapa de su literatura, la autora deja un camino hacia la esperanza; la suerte y la solidaridad pueden contra el destino azaroso. Los lazos afectivos, la reconciliación con las imperfectas figuras familiares (en esta novela hay un canto de comprensión hacia la maternidad como amor superior), el valor del perdón y la valentía individual ofrecen salidas para las paradojas de estar vivo.

4.4. *El cielo ha vuelto* (2013)

Los cuentos de hadas describen los estados internos de la mente mediante imágenes y acciones. Como un niño reconoce la tristeza y la pena cuando una persona llora, el cuento no necesita nada más para expresar que alguien se siente afligido. Cuando muere la madre de Cenicienta, no se nos dice que ésta estuviera triste o que se lamentara por la pérdida y se sintiera sola, abandonada o desesperada, sino, simplemente, que «iba todos los días a llorar sobre la tumba de su madre». En los cuentos de hadas, los procesos internos se traducen en imágenes visuales. Cuando el héroe se enfrenta a difíciles problemas internos que parecen no tener solución, no se describe su estado psicológico; el cuento de hadas nos lo presenta perdido en un bosque frondoso e impenetrable, sin saber qué dirección tomar, desesperado por no encontrar el camino de vuelta a casa. Nadie que haya oído alguna vez un cuento podrá olvidar la imagen y la sensación de estar perdido en un bosque oscuro y frondoso (BETTELHEIM, 2006: 187).

La última novela publicada de Clara Sánchez, *El cielo ha vuelto* (2013), Premio Planeta de ese año, nos presenta la historia de una joven modelo, Patricia (del latín, “noble”), número uno en su agencia. La vida le sonríe pues con lo joven que es, Patricia ha podido cumplir todos sus sueños. Tiene 26 años (es una modelo con

experiencia) que posee lo que dice la canción: *salud, dinero y amor*. Habría que añadir otra cosa, que en el mundo dominado por lo externo no es baladí; una cierta fama.

Si es una chica de éxito, a la que todo le va bien porque gana mucho dinero, que tiene un matrimonio increíble, una casa preciosa y viaja por todo el mundo ¿por qué tiene miedo?

Contaremos su historia según la contaría la protagonista antes de vivir su proceso de concienciación.

En su casa la espera su marido, Elías (nombre que en hebreo significa “profeta, instrumento de Dios”). Elías es un pintor que aún no ha tenido el éxito que esperaba y de quien está profundamente enamorada. Cuida de su casa Daniela (del hebreo “justicia de Dios”), una empleada, emigrante rumana, que sabe llevar todas sus obligaciones perfectamente. Es el alma de la casa, y se dedica a que Patricia, en sus pocos días de descanso, lo tenga todo a punto. Además algunos días va a su casa su masajista, un lujo que puede permitirse. Patricia vive una relación de pareja feliz. Elías es todo lo que ella había querido encontrar en un hombre. Tanto lo ama que está dispuesta a hacer cualquier cosa por él, tan especial y tan apasionada es la relación entre ambos. La familia de Patricia está formada por sus padres y su hermana, Carolina (nombre del germánico que quiere decir “hombre viril”) a quienes Patricia ayuda en todo lo que puede. De hecho pagó la hipoteca de la casa que tenían sus padres al año de trabajar de modelo y después les ha comprado otra casa en el campo donde viven con bastante comodidad. Su hermana es su representante, así es que le ha dado una manera de ganarse la vida, y al mismo tiempo cuida de que tenga todo lo que precisa para que desarrolle su vocación de escritora.

Patricia es el tipo de persona que desea hacer felices a las personas que quiere. Ella considera que si ha tenido tanta suerte en la vida debe compartir todo lo que el éxito proporciona. Por eso, como el dinero no es problema para ella, quiere que a su pareja y a su familia no le falte de nada. En el fondo piensa que su éxito es algo tan casual que es un deber para ella proteger a quienes ama e impulsar sus vocaciones. Le importa mucho ser aceptada, querida, y por una sonrisa de su marido o su familia cree que merece la pena hacer lo que sea.

La novela arranca con Patricia en un avión, de vuelta de la India, a donde ha ido a hacer un trabajo. Patricia se siente pletórica porque las fotos para el reportaje que ha ido a hacer allí han salido muy bien, aunque el trabajo ha sido duro y está agotada. El vuelo resulta muy azaroso, el avión atraviesa una tormenta y hay un momento en que

creen que el avión va a estrellarse. Sin embargo, afortunadamente no pasa nada y el avión logra aterrizar en Madrid después de algunos momentos en que todos los viajeros junto a la tripulación pasan un buen susto. En el avión una extraña mujer sentada a su lado llamada Viviana (nombre que en latín significa “llena de vida”), gorda y muy diferente a Patricia en todo, le predice un peligro inminente porque alguien cercano a ella quiere su muerte.

Por supuesto que Patricia no le da importancia a esas palabras, o al menos eso parece al principio. Por eso decide olvidar esos comentarios a los que no les encuentra fundamento. Al poco de llegar empiezan a sucederle extrañas contrariedades que ponen en su cabeza, de nuevo, las advertencias de Viviana. Desde Barajas se dirige directamente a su casa. Está deseando encontrarse con Elías y pasar con él una velada inolvidable. Se encuentra allí con la mala noticia de que Jorge (nombre de origen griego que significa “jardinero”, “agricultor”), el representante de su marido, no quiere serlo más y Elías se siente destrozado. Como lo quiere tanto intentará aliviar su angustia; le trae un regalo y luego hará el amor con él.

En seguida sale para Berlín donde tiene un importante desfile. En su trabajo, que siempre había realizado sin que sucediera ningún contratiempo, empieza a vivir tensiones derivadas de que empieza a verse gorda para desfilarse en biquini. Con veintiséis años es ya una modelo veterana y las chicas de diecisiete vienen empujando fuerte.

A partir de este momento empezarán a ocurrirle extraños, insólitos cortocircuitos. Por supuesto que en una profesión donde la imagen lo es todo, lo último que desea Patricia es transmitir que algo no marcha bien con ella. Al fin y al cabo, es la estrella de su agencia y sus jefes la aprecian muchísimo. Antonio Magistrelli (su nombre viene del latín y quiere decir “aquel que enfrenta a los adversarios”) es el director de la agencia e Irina (de origen griego es el nombre de una antigua diosa de la paz), su segunda, la encargada de organizar administrativamente la empresa y de llevar a los modelos. En la agencia trabaja una chica más joven que ella, Manuela (nombre proveniente del hebreo significa “el Dios que está con nosotros”), inmadura y descentrada pero con un gran talento para el modelaje.

En Berlín se queda paralizada durante unos minutos, que parecen una eternidad, encima de la pasarela. El pánico la invade. Consulta a los médicos, al volver a Madrid. Le preguntan “¿eres feliz?” La respuesta, naturalmente, es que se siente una mujer afortunada. En su memoria, entonces, recuerda la predicción de Viviana. Y

comienza a pensar si no habrá alguien cerca de ella que desee su muerte. Así se inicia una historia de intrigas y sospechas.

A partir de ese momento, Patricia empieza a observar que le ocurren extraños incidentes inesperados, accidentes que en el trabajo, en casa de sus padres, en un rodaje de una película, y todos van complicando su vida personal y su carrera. Patricia no puede evitar entonces relacionar las contrariedades que se le van acumulando con la advertencia de Viviana. Sin darse cuenta, empieza a analizar, una por una, las personas que la rodean. De alguna forma, Patricia presiente que esos accidentes son un aviso de que las cosas no van tan bien como ella cree. Empieza a ver algún tipo de inteligencia detrás de una inesperada mala suerte. Con ese estado de ánimo busca a Viviana, y no descansa hasta que la localiza. La novela transcurre en un frecuente vaivén entre Madrid y Barcelona.

Viviana vive en un oscuro y humilde apartamento del centro de Barcelona. Consigue que la reciba allí. Entre las dos, Viviana y Patricia, se desarrolla una relación especial. Como Viviana tiene poderes mágicos, prepara a Patricia talismanes para que la protejan, pero a cambio le exige que realice algunas pruebas que demuestren su valor. Patricia, que verdaderamente está convencida de que corre peligro, va a ir cumpliendo todos los desafíos que Viviana le plantea con el fin de que, juntas, consigan averiguar quién es la persona que quiere matar a la modelo. Junto a Viviana vive *Kas* un gato con poderes sobrenaturales, (*Kas* es nombre afectivo de Gaspar, que en antiguo persa significa “administrador del tesoro”; Gaspar fue uno de los nombres de los magos en el evangelio de San Mateo).

A partir de este momento, la narradora evoluciona, se vuelve activa, quiere saber y para encontrar lo que busca no duda en vivir mil riesgos y aventuras.

La sospecha y los diferentes accidentes de Patricia desencadenan una historia de intriga y suspense con variadas hipótesis. Porque no acierta a la primera, ni a la segunda, ni a la tercera. Patricia, nada supersticiosa al principio, irá cambiando de actitud y confirmando que vive dentro de una gran mentira que ella, con el beneplácito de los que la rodean, ha creado. Va a observar a todos, a su marido, a la empleada que tiene en su casa, a sus padres y a su hermana, también a la gente de su trabajo, de la agencia donde trabaja. Y al marchante de su marido y la gente relacionada con él. Poco a poco empieza a sospechar de que las personas a su alrededor se mueven por intereses egoístas y desconfía de que sí, realmente, alguien quiere acabar con ella. En esa trampa de apariencias Patricia puede sentir que la felicidad que creía disfrutar es mentira y que

en realidad su vida es un fracaso. Como siempre, al levantar la tela que oculta los intereses de los otros, descubrirá que su éxito y su felicidad esconden una vida en la que está sola y no hay amor.

.....

4.4.1. Tras una realidad aparente, el héroe contemporáneo en un entorno hostil y mítico

Novela organizada en cuarenta y siete capítulos de corta extensión, que se articulan sobre una trama de intriga que recuerda la de las novelas de Ágata Christie. El papel del narrador es el de un participante en primera persona que realiza su función desde una doble perspectiva. En una dimensión temporal, en momentos determinados se sitúa en una posición del que cuenta algo que ha pasado en el pasado (el inicio de la novela es de recapitulación) y en general a lo largo de la novela se pone a la altura de los acontecimientos, situando las acciones en un presente narrado que permite al lector acompañar el proceso de averiguación detectivesca propia del género policíaco. Por ello la narración se basa en el tiempo de la lectura, el ritmo y la densidad se adaptan a las necesidades lectoras para conseguir del lector su participación activa en la resolución del enigma. Su foco, el del narrador, es doble, al tener una perspectiva sobre la narración externa e interna omite lo que sabe, en ocasiones, porque lo que cuenta es el proceso de la lectura, en un tono de intriga, intimista (porque se cuenta una historia desde la experiencia de la narradora).

El comienzo es un extenso *flash-back*, en un tono ficcional muy cinematográfico, que tiene ya la presencia de los elementos propios de esta novela híbrida: misterio, sentimientos, emoción y juego con lo real y lo ficcional. Como todo cuento que va a comenzar (la dedicatoria a la novela no deja dudas “Julieta, este es el cuento que nunca te escribí”) se inicia con una evocación que presenta en el umbral de expectativas informaciones fundamentales para el relato. Se nos dice el tiempo diégetico de esa aventura (seis meses) y se dice inmediatamente el nudo del conflicto narrativo, de forma tan directa que el lector ya sabe cuál será el motor de la acción. Importa que sea una desconocida quien pronuncia la frase e importa que la voz narrativa esté en primera persona “hace medio año, una desconocida me dijo que había alguien en mi vida que deseaba que yo muriera” (SÁNCHEZ, 2013: 7). *El cielo ha vuelto* es una historia

que se presenta con datos parciales de una investigación policíaca: *quién* (una desconocida de la que enseguida tendremos más datos); *cuándo* (hace seis meses); *dónde* (en el vuelo Nueva Delhi-Madrid); y *qué* (alguien quiere su muerte). Desde el punto de vista de la recepción, en la primera frase del relato se demuestra la intención de prender al lector. Desde el emisor, el tono es dramático e íntimo. *Por qué* y sobre todo *quién* serán las preguntas que la protagonista tendrá que despejar, y lo hará como narradora que participa de la acción desde una perspectiva interna (cuando nos lleve al presente narrativo para que el lector acompañe los acontecimientos) y externa pues si la narradora establece esta comunicación desde la primera persona. El lector ya sabe que el foco es lo que ella sabía entonces y lo que sabe ahora, en el presente de la narración. En el primer capítulo está muy presente la videncia relacionada con paralelismos, paradojas y oposiciones entre situaciones y personajes. “Ver”, “saber mirar” “saber ver” superpuestos en los planos físico y esotérico aparecen en una modalidad melodramática e irónica en *El cielo ha vuelto*.

La autora liga *El cielo ha vuelto* a subtextos míticos que relacionan la videncia con la predicción. Antes de saber cualquier cosa sobre el enigmático personaje que se sienta en la plaza contigua del avión, la protagonista advierte que la desconocida “tenía problemas de vista” (SÁNCHEZ, 2013: 7) porque necesita que alguien le lea el menú y le indique el lugar del baño. La primera intervención de esa viajera es “otra vez he perdido las malditas gafas” (SÁNCHEZ, 2013: 7). Esta desconocida de la que sabemos antes que nada su vaticinio responde al modelo mítico de vidente: un ciego o alguien con defecto visual es capaz de presentir lo que está más allá. Borges, en ese espacio donde ficción y vida se entrelazan, representó bien la figura del poeta ciego, como lo fue Homero, y que el argentino trata en su personaje en *El hacedor*. La literatura está hecha de interrelaciones, por eso como homenaje irónico el propio Eco en *El nombre de la rosa* crea a su monje ciego alter ego de Borges. La literatura tiene un sin fin de ejemplos de ciegos videntes, desde la mitología y luego en la escritura clásica hasta hoy. Sófocles en *Edipo rey* presenta a Tiresias. Según el mito, Atenea le había quitado el don de ver después de haberlo sorprendido mirándola desnuda mientras se bañaba. Zeus, para compensarlo, le da una larga vida (hasta siete generaciones en una) y el don de la videncia. Después Hera lo transforma temporalmente en mujer. En la tragedia de Sófocles, Edipo se arranca los ojos después de darse cuenta de lo que ha hecho, matar a su verdadero padre. Sus ojos físicos le han impedido ver lo que realmente importaba. El personaje de Clara Sánchez también se parece mucho al de

Tiresias en *Antígona*, del mismo autor, cuando se convierte en una conciencia que sin temor le dice las verdades a quien no quiere verlas. El ciego de *El Lazarillo* es cruel y avaro y eso no lo es Viviana, pero es capaz de ver sin ver más que el propio Lázaro. Creo que hay tres autores presentes, como palimpsesto contemporáneo, en esta novela de Clara Sánchez que sirven para reforzar la intertextualidad que rodea a la ceguera, vista como estigma o como misterio: H. G. Wells en *El país de los ciegos*; José Saramago con su *Ensayo sobre la ceguera*; y Ernesto Sábato en el capítulo “Informe sobre ciegos” de su novela *Sobre héroes y tumbas*.

Lo que se intuye con esta desconocida de *El cielo ha vuelto*, adivina que descubre un secreto terrible de la protagonista, es que la profecía es asunto de aquellos que con su ceguera pueden conocer otra realidad no accesible a los humanos comunes. Las oposiciones entre la forma de ser del personaje protagonista, la narradora, y la desconocida, se establecen inmediatamente. A una le gustaría ver mejor el mundo visible, aunque ve el oculto; la otra, que tiene unos ojos en perfecto estado, mira sin ver y no sabe interpretar su vida ni su realidad “abrí una revista sobre las rodillas y me quedé mirando el cielo” (SÁNCHEZ, 2013: 7). La narradora ansía un momento de paz, de soledad, de silencio, que obtiene en la noche del vuelo “por fin podía cerrar los ojos” (SÁNCHEZ, 2013: 9) mientras que la desconocida dice en clave que las cosas que importan de verdad no se ven, se sienten y algo muy importante, “cualquiera puede sentir las si no se conforma con lo que ve” (SÁNCHEZ, 2013: 10).

Solo después de estas reflexiones sobre la importancia de saber ver conocerá el lector el nombre de tan enigmático personaje, Viviana, y se añade que ella “se quedó mirando el respaldo del asiento de enfrente sin parpadear, como si estuviera viendo mucho más que una simple tela gris” (SÁNCHEZ, 2013: 11). Junto a esta actitud, se define la postura vital de Patricia (conocemos su nombre en la presentación mutua de los personajes), en cómo la modelo vuela sin querer saber de nada “era mejor no mirar” (SÁNCHEZ, 2013:12). Justo entonces entramos en el pensamiento de Patricia, en su visión de su matrimonio con Elías mientras se entrega al sueño y “pensando en él y en que por poco no habría llegado a conocerle y en que por los pelos no sería feliz” (SÁNCHEZ, 2013: 13). Obsérvese que los pensamientos de Patricia suceden mientras intenta dormir, de lo que se deduce que estamos ante una especie de bella durmiente narcotizada por su propia construcción imaginaria. Junto a los juegos semánticos de la intertextualidad de la visión vs. la ceguera, la pérdida de noción del vuelo y el cielo se unen en Patricia con una idea insistente, expresada de varias formas durante toda la

novela y especialmente muy presente aquí “no sé” (SÁNCHEZ, 2013:13). Es un discurso lleno de vaguedades y aproximaciones falsas de la realidad, pues lo que anticipa en prolepsis la autora es que tendremos a una protagonista *esquizofrénica* que proyecta lo que es y lo que tiene en un “no sé” para calmar su ansiedad oculta. La profesión de modelo, que se basa en la apariencia de la perfección, está presente con su preocupación por el tipo de comida que debe elegir en el avión y que no engorda, y “en parecer como nueva” (SÁNCHEZ, 2013: 14) después de tantas horas de vuelo. Con un solo capítulo se logra tener una perfecta radiografía del personaje de Patricia, quien construye tanto por fuera como por dentro una situación vital ideal muy distante de la verdad.

Frente al éxito de Patricia, que se adapta fácilmente al avión por su delgadez y su buen estado físico general, tendremos en oposición a la vidente. Se insiste en su dificultad de vivir en el mundo físico. Además de poca vista, Viviana es tan gorda que apenas cabe en su asiento y desplazarse por los pasillos es una actividad incómoda, y además no se siente bien “me angustia volar –dijo Viviana- por eso bebo sin parar” (SÁNCHEZ, 2013: 15).

Es en ese contexto donde surge la tormenta; el cielo cambia repentinamente (importante dato pensando en el título de la novela) y una mujer llora desesperada; de hecho los pasajeros la miran y Patricia interpreta que tanto interés por ella por parte de todos sirve “para olvidarnos de nuestra propia angustia” (SÁNCHEZ, 2013: 15) ante la tormenta. La posterior explicación de ese llanto de la pasajera por parte de Viviana podría extrapolarse a Patricia si supiera verse por dentro “necesita desahogarse, viene soportando desde hace tiempo una carga demasiado pesada y sentir con todas sus fuerzas que se va a estrellar le está dando la oportunidad de expulsar los tristes demonios que lleva dentro” (SÁNCHEZ, 2013: 15-16).

Por cierto, que sea una mujer la que aprovecha ese momento de tensión para expulsar sus angustias no es baladí. Esta novela, que se inscribe en el tipo de novela de concienciación de la mujer, presenta el mundo femenino a la busca de su identidad en un proceso doloroso y que sitúa a la mujer inmersa en un torbellino de falsas imágenes de emancipación que dificultan la visión de su desamparo.

Inmediatamente, Patricia se justifica, indicio de que de alguna manera inconsciente se ha identificado con aquella pasajera “pero a mí siempre, absolutamente siempre, me gustó la vida, y no soportaba la sensación de morir” (SÁNCHEZ, 2013: 16). Sin embargo, las sensaciones de Patricia en este lapso de tensión que produce el torbellino en el que se encuentra el avión son de soledad y vacío. Todo esto está

pasando en el momento en que Viviana tiene su visión. Significativamente recuerda que “hacia varios meses que no veía a mis padres” (SÁNCHEZ, 2013: 16), y pensando en su muerte le vienen a la cabeza cuentas pendientes, la imagen de Daniela (de quien aún no tenemos noticia cierta de su identidad) y el miedo a que otra modelo la sustituya con su foto en una buena revista de moda. Mientras ella, Patricia, descubre muy a su pesar sus problemas, se describe a Viviana “con los ojos exageradamente abiertos” (SÁNCHEZ, 2013: 17) y con los anillos (que fueron descritos antes) muy brillantes. El lector de Clara Sánchez que ha seguido su trayectoria ya sabe del valor simbólico de los anillos como talismanes poderosos que otorgan fuerza y protección.

En ese momento, en medio de la tormenta, en un cielo cerrado por nubes, a Viviana le llega la información desde una dimensión mágica:

.....

-Escúchame bien –dijo ella apretándose aún más las manos-. Hay alguien que desea que mueras. Lo siento con mucha fuerza como si estuviese dentro del corazón de esa persona, pero no en su mente, porque no sé quién es ni por qué desea tu desgracia (SÁNCHEZ, 2013: 17).

.....

“No entendía nada” (SÁNCHEZ, 2013: 17) nos dice la narradora, y en seguida la respuesta de Viviana “es normal que no me entiendas –dijo- no estás preparada” (SÁNCHEZ, 2013:17).

Ya tenemos la razón de la novela. Si Patricia fuera un personaje completo, podría atajar su mal; pero ya se dice que debe recorrer su camino para aprender a ver, tendrá que pasar por un viaje personal paralelo al de Julia en *Presentimientos* hasta que su personaje, como otra Margaret-Angelita, pueda decir “lista” (SÁNCHEZ, 2008: 346). En el caso de Patricia lo dirá ella misma junto con Viviana, ambas habrán conseguido comunicarse mágicamente para llegar a descifrar el misterio.

El resto de ese primer capítulo de *El cielo ha vuelto* presenta alusiones otra vez a la mirada “nos miraban sin vernos” (SÁNCHEZ, 2013: 17) dice la narradora sobre las azafatas. Cuando Viviana puntualiza el poder que tienen los deseos sobre la realidad, solo aumenta la sensación de amenaza que rodea a Patricia “no es fácil reprimir un deseo, y los deseos lamentablemente se hacen realidad con demasiada frecuencia” (SÁNCHEZ, 2013: 17). En definitiva se trata de una predicción que habla de peligro de

muerte. El cuerpo advierte del peligro, hay que ser cuidadosa, le dice Viviana a Patricia, y añade que en el fondo sabemos más de lo que queremos saber, solo cerramos los ojos “aunque tú conscientemente no lo sepas. Una persona es mucho más de lo que cree que es y sabe más que lo que cree que sabe, aunque sea más fácil cerrar los ojos y seguir adelante sin mirar a los lados” (SÁNCHEZ, 2013: 18-19).

Después de ese momento trascendente se vuelve a lo cotidiano. Tenemos un dato “la señora del llanto ahora lloraba de emoción, y yo también tenía ganas de llorar” (SÁNCHEZ, 2013: 19) dice Patricia, y cuando ya está concluyendo ese momento mágico de la tormenta donde espacio y tiempo han entrado en una dimensión diferente, la vidente le da un consejo importante “no te asustes de lo que te espera” (SÁNCHEZ, 2013: 20) y un talismán (SÁNCHEZ, 2013: 21).

La novela pues está siguiendo, con su reformulación actualizada, los parámetros del cuento maravilloso de Propp con sus elementos constitutivos: una princesa/heroína, una bruja, un destino peligroso, una prueba que superar y la entrega de un objeto mágico. Saber ver es cosa de personas singulares, sacerdotisas/brujas ciegas. Nadie sabe a dónde se dirige porque el destino es una incógnita pero en un momento determinado el azar coloca a un ser que es capaz de decir verdades nunca antes pronunciadas. El cielo es un espacio mágico en oposición a la tierra. La videncia surge de una situación de tensión que provoca la salida inconsciente de los temores de Patricia. Viviana lo ve porque están entrelazadas sus manos, y en la predicción se incluye una advertencia y un consejo: actúa; o de otra manera: despierta.

El segundo capítulo lleva a Patricia a su casa, y conoceremos la relación con su marido y los seres de su máxima intimidad. Al volver a tierra se recupera el ritmo cotidiano “por fin aterrizamos” (SÁNCHEZ, 2013: 22) y se rechaza la memoria “nos comportamos como si no hubiese ocurrido nada” (SÁNCHEZ, 2013: 22) que recuerda la actitud de los personajes de la “Autopista del sur” cuando al final del atasco los personajes de Cortázar retomaban sus quehaceres y desaprovechaban de esta forma todo lo aprendido en la dimensión fantástica. Para remarcar que no debe ser así, Viviana se despide diciendo “un vuelo inolvidable” (SÁNCHEZ, 2013: 22), pero es un hecho que Patricia no volverá a pensar en esto hasta que ocurran cosas que la obliguen a recapacitar; así el vuelo “ya era pasado, algo fuera de mi vida normal” (SÁNCHEZ, 2013: 22).

La lluvia, la ciudad vista tras los cristales mojados, suele mostrar un estado melancólico o problemático en las novelas de Clara Sánchez. Lo hemos visto en

Piedras preciosas con el personaje de Raúl, o en Estela en *No es distinta la noche*. La lluvia mostraba la melancolía de las rutinas tristes en Elena cuando estaba en clase, en *El misterio de todos los días*.

La presentación de Elías se relaciona con esa construcción de vida sin querer verla “vi a Elías (...) sumido en sus pensamientos, hundido en sí mismo, me olvidé completamente de Viviana” (SÁNCHEZ, 2013: 23). Elías llega sucio, con “síntomas de desilusión y tristeza” (SÁNCHEZ, 2013: 23). Un dato: los personajes positivos de Clara Sánchez ponen una especial atención en mostrarse pulcros, aseados. Hay alusiones al tema en todas las novelas de la autora. Fran, Julia, Elena, la narradora de *El Palacio Varado*, Natalia, Estela... en algún momento hacen mención a cómo es agradable el orden y el olor a limpio de una persona o una vivienda. Porque también las casas donde habitan deben ser limpias. En el caso de Elías, a lo largo del relato, aparecerá descrito como alguien descuidado, tanto en su apariencia personal como en la manera de llevar su casa. Por lo tanto, ese primer dato del marido de Patricia, dicho casi de cualquier forma, está mostrando cómo pertenece al espacio del desafecto por parte de la autora.

La primera escena es resumen de esa extraña historia de amor. Ella quiere salvarlo de sí mismo “le hubiera empujado dentro de los lavabos del aeropuerto para follarle entre mil obstáculos y dificultades y que no pudiese seguir pensando y así liberarle de la angustia antes de llegar a casa” (SÁNCHEZ, 2013: 23). Patricia es una mujer salvadora de un hombre que no sabe salvarse a sí mismo; ella entiende el sexo como la forma de darle placer o sustraer a su marido de pensar en algo que lo preocupa, mientras se insiste en su enajenación del yo “ni siquiera me acordaba ya de la angustia que sentí cuando pensé que quizá probablemente no volvería a verle” (SÁNCHEZ, 2013: 24).

Las frases que intercambian son tópicas y la impresión es que Elías no la escucha y que Patricia lo asume sin protestas “no sé si me oyó” (SÁNCHEZ, 2013: 24) mientras que en una breve analepsis nos cuenta cómo se conocieron durante una exposición de pintura de un artista que no era Elías. Junto a Elías hay un universo semántico problemático. Domina una atmósfera turbia en expresiones que definen su historia de amor: “huidizo” “daban ganas luchar a muerte por una palabra suya”, “desesperación”, “desgana” “le rehuían”. Y lo más importante, es un amor entendido desde la inmolación de Patricia:

(...) se desesperaba y todo lo llenaba de desesperación, su estudio y la casa entera, incluso la cama. Y yo no sabía cómo ayudarle, no sabía cómo contentarle y que fuese feliz. Me pasaba el día intranquila, deseando que algún alma sensible le comprase un cuadro, que otra alma quisiera montarle una exposición, que alguien le felicitase (SÁNCHEZ, 2013: 24-25).

Una historia de amor descrita en el capítulo anterior como afortunada tiene unos tintes que dan miedo “nunca estaba segura de qué podría herirle” (SÁNCHEZ, 2013: 25), donde el terror a ver el dolor en el otro absorbe cualquier energía, en una relación vampírica en que él domina los estados de ánimo de ella “qué podía hacer yo para que el universo lo amara tanto como yo” (SÁNCHEZ, 2013: 25). Y Patricia confiesa que se siente culpable de su éxito porque Elías no ha tenido jamás la suerte de su lado “se la habría prestado entera por un día o una semana, puede que más” (SÁNCHEZ, 2013: 25). El lector puede intuir que ya no que puede prestarle su buena suerte, le da a cambio su felicidad, que cambia por miedo, inseguridad, angustia ya que su marido “le tenía miedo a la suerte” (SÁNCHEZ, 2013: 26). El episodio del famoso pintor que Elías se niega a conocer a través de Patricia demuestra que Elías prefiere la angustia de su fracaso, al fin y al cabo un territorio que conoce y en el que se siente seguro, a enfrentarse realmente a la verdad de su dudoso talento y a las posibilidades que le ofrece la vida para desarrollarse” (SÁNCHEZ, 2013:26). Y en esa elección inconsciente por una desesperación calculada arrastra a las personas que lo aman, con quienes establece una relación de dominio. Porque esta es la presentación del personaje, que además se ha casado con una mujer rica y que no duda en disfrutar de los bienes de ella. Con su ex mujer sabremos después que las cosas eran de la misma forma. Incluso Daniela o la esposa de Jorge, Rosalía, que son eventualmente sus amantes, solo viven para salvarlo. En efecto, el hombre-vampiro sigue un paradigma: aquella que lo ame debe ponerse en su lugar y sufrir por él. De alguna forma su actitud egoísta y narcisista atrae en las mujeres un tipo de comportamiento que supone su entrega absoluta por encima de cualquier prevención o sentido de paridad. Por eso, al mismo tiempo, el resto de las mujeres de su entorno son cómplices y víctimas de esa “ética del sacrificio” que impele a las mujeres a dedicar todas sus energías en proteger y dar satisfacción al hombre que aman, por muy vil o mediocre que pueda llegar a ser.

Justo después de situar la historia de amor en esa angustia permanente, Patricia dice que “nuestra vida era maravillosa” (SÁNCHEZ, 2013: 27) para que tengan más sentido esa “mirada que no ve” y esa angustia que Viviana sí vio/sintió en el avión.

De hecho, al llegar a la casa, “abracé a Elías. Cerré los ojos. Él me besó durante un rato” (SÁNCHEZ, 2013: 27) y mientras se besan, Elías le transfiere sus problemas “Jorge dice que no puede seguir representándome” (SÁNCHEZ, 2013: 28). Una conversación extraña marca la atmósfera de dependencias mutuas que define su vida de pareja (él le pide a ella que le proporcione una salida a su vida, ella le atiende intentando minimizar su fracaso). En ese momento, él “me miró a los ojos” (SÁNCHEZ, 2013: 29) mientras sigue lloviendo tras los cristales, ella dice, nótese la ironía, que “Elías me había abierto los ojos” sobre lo bueno de no creer en amores románticos ni en escenas románticas. Lo que sigue, con las telas pintadas de regalo de la India y el resto de la cena, es un paisaje muy triste de una pareja. Elías mira las telas con ilusión “como me habría gustado que me mirase a mí” (SÁNCHEZ, 2013: 30) para después describir una escena de sexo que no puede ser realmente satisfactoria para una mujer “por fin algo bueno le había sucedido y podríamos irnos a la cama, abrazarnos, besarnos y hacer el amor sin romanticismos, ni flores, ni brillantes. Solo él y yo desnudos” (SÁNCHEZ, 2013: 30). Sabemos que Elías no sale de casa, la pareja apenas tiene vida fuera de las sesiones de televisión y el sexo precipitado. Clara insiste en dejar al lector la impresión, a través de los comentarios de Patricia, de que él nunca es tierno ni demorado, que su actitud en el sexo no es creativa ni empática. Por supuesto, Patricia lo enmascara, llamando a esas escaramuzas sexuales signo de pasión y de emoción inesperada.

Hay una reflexión de Patricia en el capítulo siguiente que completa el cuadro de relación vampírica que es su desdichado matrimonio:

Sabía de lo que hablaba Irina. Aprendí a disimular cualquier rasgo de satisfacción y felicidad cuando comprendí que mi alegría entristecía a Elías y que mis buenas noticias le recordaban sus malas noticias y que mis ganas de pasarlo bien le dejaban solo con su melancolía. Sentía que disfrutar sin él era como una traición, y que como mínimo debía callármelo y no alardear. No debía pegar saltos para celebrar un contrato, y menos aún subir corriendo las escaleras hasta su taller para soltarle en la cara lo bien que me iba. Reto a cualquiera a que me demuestre que la desesperanza no es mil veces más fuerte que la felicidad” (SÁNCHEZ, 2013: 37).

Otra vez la idea de que Patricia está casada con su sentimiento de culpa más que con un hombre que la ama. Elías en este segundo capítulo es alguien que solo sabe mirarse a sí mismo, enamorado de su personaje desesperado. Utiliza el amor que ella siente por él para despojarse de cualquier responsabilidad en su fracaso profesional, que proyecta en ella, haciéndola sentir culpable de su éxito. Elías es alguien que no sabe

ganarse la vida y que no atiende a las necesidades afectivas de Patricia; ella lo acepta porque piensa que no tiene derecho a exigir nada porque ha tenido éxito, y muy pronto, en su profesión. Elías no deja de explicarle, siempre que puede, que considera su oficio de modelo una estupidez; eso está detrás de todas las palabras de desprecio de Elías hacia la dieta y el cuidado del cuerpo, asuntos que agobian a Patricia cada vez más en una profesión que no perdona que las chicas cumplan años. Como modelo puede ganar muchísimo dinero, pero eso no le da cualquier derecho a tener algo más, como consideración o respeto. La llegada pues a la casa es tristísima, si Patricia se atreviera a verla. Vive en un chalet de lujo pero está sola, sin apoyo sentimental. Mientras, la tristeza solo se refleja en la lluvia que cae tras los cristales: la naturaleza habla mientras el cuerpo y la mente callan y los ojos permanecen ciegos.

La narradora nos va presentando su vida; el tercer capítulo nos mostrará el escenario profesional de Patricia. Si bien se ha repetido en los dos capítulos anteriores el éxito profesional de Patricia, verá el lector en este momento que hay serias amenazas en el teóricamente plácido espacio de la agencia de modelos donde, durante muchos años, Patricia ha sido su máxima estrella. Sin decirlo, el lector va a percibir el miedo de Patricia a perder ese estatus. Con veintiséis años es ya una modelo veterana, lo lógico es que otras modelos más jóvenes sean más solicitadas que ella.

En este capítulo dedicado al trabajo vemos de nuevo la importancia que Clara Sánchez da a esa parcela de la vida; no hay novela suya en que sus protagonistas no se sitúen en su hábitat laboral. Aquí no será una excepción. Si antes se ha visto la importancia de “saber ver” para saber interpretar los sentimientos de amor, en este capítulo se tratará la importancia de “ser visto” en el mundo de la moda; en esta otra cara del espejo del acto de ver, la del que es contemplado. Se insiste más si cabe en que el mundo de Patricia está enfocado a crear visiones de apariencia de la realidad, no la realidad misma. Antonio Magistrelli es la antítesis de Elías; hombre elegante, pulcro, exitoso. Por todas estas razones, no es el tipo que puede atraer a Patricia, que necesita a un perdedor para soportar su pecado de partida: haber tenido suerte en la vida. Antonio “parecía que me protegería ante la adversidad, que me defendería ante cualquiera que deseara atacar mi trabajo (...) era como estar a la diestra del padre (...) se fijaban en mí solo porque antes se había fijado Antonio” (SÁNCHEZ, 2013: 31). Así se insiste cómo en el feroz mundo de la moda las chicas son un producto en manos de los jefes, los dueños de las agencias. Antonio personifica la mentira en la que se basa el mundo de la publicidad y de la moda. Es un mundo fútil es inestable “todo pasaba por allí, pero nada

se quedaba” (SÁNCHEZ, 2013: 31). La moda es el ideal, por eso el despacho del jefe es una “bioesfera perfecta” (SÁNCHEZ, 2013: 32). En seguida se presenta un *Mac Guffin*, un regalo misterioso del que Patricia es mensajera ciega, de parte de sus amigos indios a Antonio. Es un mensaje cifrado “Sharubi dijo que te esperaban y que se sentían muy decepcionados. Me pareció que era una manera de demostrarte su aprecio. Les gusta verte” (SÁNCHEZ, 2013: 33). Sabremos después que Patricia está intermediando en una gestión comercial no legal, de otra forma también está siendo ciega a los tejemanejes de su jefe, igual que le pasa en su matrimonio. El mundo de Patricia según lo interpreta Patricia es mentira.

Irina, mujer fuerte, misteriosa, otra emigrante, rusa, una superviviente que tiene la mano dura por lo que ha pasado en la vida. Conoce guerras, como Marcus en *Presentimientos* o el guardián de la casa de Lili en *Entra en mi vida*. Irina habla siete lenguas, domina el mundo de la moda y es la mano derecha de Antonio. De ella salen las claves de esa realidad falsificada y estresante de la moda “sois modelos las veinticuatro horas del día, no lo olvidéis. No sois gente normal” (SÁNCHEZ, 2013:33). Sus frases son sentencias que hay que acatar. Su cuerpo recto y disciplinado, su actitud altiva y las marcas en la cara que oculta con gruesas capas de maquillaje son las señales de una vida anterior, de su paso por el dolor. Sus ojos, azules, bellos y brillantes, denotan la belleza interior escondida en una superficie difícil” (SÁNCHEZ, 2013: 33-34).

Se describe la vida de una modelo, en contraste con lo que podríamos creer, muy poco envidiable. Dominan los términos negativos; pues tener a la masajista en casa para que cuide de su cuerpo es hacerle olvidar la soledad que significa la casa vacía (dónde estará Elías es un misterio que ella no se detiene a analizar en profundidad). Las maletas siempre presentes (hechas por Daniela, el alma de su casa donde la propietaria es una especie de huésped) recuerdan los constantes viajes de su rutina laboral.

Ya estamos al día siguiente, con una impersonalización que define la vida de la modelo “uno coche nos recogió a Manuela y a mí en el aeropuerto de Berlín” (SÁNCHEZ, 2013: 35). La presión sobre la modelo se muestra en el hecho de que no pueden relajarse ni siquiera en el viaje porque siempre puede haber un fotógrafo cerca “una modelo no siente frío, no suda” (SÁNCHEZ, 2013: 35). Ante esa presión, no es raro que las modelos consuman drogas. Irina dice “ahora a pasarlo bien -dijo mirando con más énfasis a Manuela, que dijo que tenía que ir por última vez al baño. Cuando volvió tenía otra luz en los ojos, se había transformado, era dueña de sí. ¿De dónde habría sacado la coca?” (SÁNCHEZ, 2013: 40). Manuela, a pesar de su juventud y de su belleza,

o por esas mismas razones, es un ser inseguro y desdichado, sin equipaje intelectual o apoyo externo para soportar la terrible presión que cae sobre sus hombros.

Patricia no se atreve a confesárselo pero teme la amenaza de la rival, que es Manuela “el mundo quería a Manuela” (SÁNCHEZ, 2013: 35). Ella no necesitaba adelgazar, era bella sin saberlo, con un pelo y ojos negros muy raciales “yo era más del montón” (SÁNCHEZ, 2013: 36) dice Patricia de sí misma. La alienación en la vida de una modelo, como tal vez en una actriz, se muestra cuando Irina coloca a Manuela en una situación emocional de tristeza tan grande que al día siguiente sus fotos son maravillosamente misteriosas, con su desolada mirada” (SÁNCHEZ, 2013: 36-37). Porque la belleza en ellas solo sirve para ser mostrada, fotografiada “la belleza es lo primero (...). No tenéis corazón, el corazón solo sirve para sufrir y hacer sufrir” (SÁNCHEZ, 2013: 37) les enseña Irina a las dos modelos. Queda claro que la vida de modelo, dentro y fuera de su intimidad, es pura proyección de ficciones.

A continuación, en el episodio de Berlín tendrá el lector el primer hecho que le hace dudar de su felicidad. Por un lado, la terrible amenaza que es Manuela, tan bella, tan elegante, tan natural que contrasta con su inseguridad “aunque hubiera sido mi peor enemiga me habría alegrado de ver a alguien conocido aparte de Manuela” (SÁNCHEZ, 2013: 38) y la tremenda angustia de la pasarela “no creo que me quepa ese bañador” (SÁNCHEZ, 2013: 39); por otro, la presión del simulacro “jamás descubráis vuestras debilidades” (SÁNCHEZ, 2013: 39) le dice Irina. Y añade:

Un escritor puede sudar, a un banquero se le puede abrir la camisa y enseñar un trozo de barriga. A los seres humanos les ocurren percances constantemente, pero vosotros estáis hechas de otra pasta. Sois de carne y hueso como todo el mundo, pero de otra carne y de otro hueso (SÁNCHEZ, 2013: 39).

Con toda esa presión no es raro que Patricia esté a punto de estallar, emocionalmente da muestras de no poder seguir así; después del vértigo muy bien reflejado en una sintaxis abrupta, rápida, donde se mezclan maquillaje, peinados, vestidos, zapatos, manos y bocas, brazos, cuellos, piernas, para que el lenguaje refleje el tiempo récord en que suceden las cosas durante un desfile, Patricia se queda paralizada (SÁNCHEZ, 2013: 41-42). Las modelos, se dice, son instrumentos, juguetes, al servicio de una imagen, de una fuerte idealización. Pero Patricia insiste “así que fue incomprensible lo que pasó a continuación” (SÁNCHEZ, 2013: 41).

El lector entiende, más allá del narrador deficiente (porque va por detrás del lector en su interpretación de la escena) que el miedo domina la vida de Patricia, y este la ha paralizado. Su miedo ha empezado en su mente y se va a ir apoderando de su cuerpo, para avisarle de que existe un gran peligro interior, el no soportar su vida. Lo que ella tiene es un falso control de su realidad prefabricada y ya no va a aguantar mucho más. La señal del comienzo de la batalla, que anunció Viviana en el primer capítulo, empieza ahora a dar muestras en su vida “externa”. Manuela es ella ocho años atrás; una adolescente en un mundo donde se mueven intereses y dinero y que obliga a pagar un altísimo precio a las niñas que entran a ser modelos, seres admirados con los pies de barro “en dos horas llegarían los invitados al pase. Modistos, diseñadores, agentes, proveedores y gente rica y caprichosa” (SÁNCHEZ, 2013: 38-39). El negocio de la moda es efímero y las chicas juguetes que pueden acabar fácilmente rotos. Hablamos pues del mundo del consumo, del mundo de las apariencias del mercado en su estado más extremo. Si antes el tema estaba tratado a través de la fascinación de los personajes comunes por los centros comerciales y las marcas (ya hemos visto su idealización en *Un millón de luces*, *Últimas noticias del paraíso* y *Presentimientos*) aquí Clara Sánchez quiere tratar el negocio del simulacro de la perfección y la belleza desde su centro emisor.

La crisis de Patricia en Berlín permite al lector (no al personaje, insisto en que el narrador es deficiente) una reflexión más profunda sobre qué significa el éxito profesional, donde el miedo en estas sociedades líquidas de perder la seguridad laboral crea situaciones de profunda angustia “ni siquiera yo estaba segura de lo sucedido (...). Lo que era seguro es que ese suceso no me beneficiaba absolutamente en nada. Ya no era inmortal y cuando llegase el momento de renovarme el contrato se lo pensarían dos veces” (SÁNCHEZ, 2013: 43). El prestigio hoy en día se obtiene en un programa de televisión, pero también es cierto que un mal gesto hunde una carrera consagrada “no sabía qué hacer. ¿Llorar? ¿Pedir ayuda? ¿Gritar que me había quedado clavada en el suelo?” (SÁNCHEZ, 2013: 42).

En este tercer capítulo hay un estudio sobre las apariencias que envuelven el negocio de la moda. El panorama es extrapolable al día a día de cada individuo en una sociedad que valora antes lo que se tiene que lo que se es. A través del negocio de la moda, que vende el ideal, se denuncia el gran simulacro del consumo, dios omnipresente que mueve el dinero, las organizaciones empresariales, las motivaciones personales pero que, en definitiva, tritura a los individuos. El yo íntimo de las modelos,

-algo así como las diosas de esos centros comerciales que impresionan a Fran en *Últimas noticias del paraíso*, a Estela en *No es distinta la noche* o a Julia en *Presentimientos*-, está herido; el público no sabe nada realmente de esas mujeres. Las modelos son seres alienados, sobreviven drogadas sobre presión. En su afán de parecer perfectas a los ojos de los demás sufren el desencuentro con el amor. Las modelos tienen vidas desestructuradas porque tienen que vender no solo el producto sino su alma dentro de él.

En efecto, el personaje de Patricia, y también el de Manuela, están diseñados para que desde el comienzo el lector pueda entender que el éxito es un producto, algo que se vende a los otros, que la belleza comercial exporta un modelo de vida falso; siempre amenazado e inseguro. La idea del éxito en la sociedad actual está basado en comprar, en el ideal de la delgadez y la juventud. Para la narradora deficiente, el regreso de Berlín en avión donde ve la postura de Manuela apoyada en Irina no significa nada o lo malinterpreta por su propio miedo “solo existían ella y la persona que, en este momento, más podía ayudarla en su carrera: Irina” (SÁNCHEZ, 2013: 44). Este dato, de Manuela inclinada sobre Irina, es otro *Mac Guffin* más que tendrá sentido en el momento en que la acción trepidante del acto final se desencadene.

Junto a Viviana está Irina, que de alguna forma, con su figura fuerte, parece una guerrera, una luchadora que no sabremos hasta el desenlace si será benefactora o maléfica para Patricia. En una novela de intriga la realidad es siempre compleja y difícil, y en esa ambigüedad postmoderna la posición de cada uno está aún menos definida hasta que algo obligue a descubrir las intenciones ocultas. En las novelas de Clara Sánchez sus personajes se relacionan sin mostrar sus sentimientos, pues si los otros conocen en profundidad las emociones pueden controlar sus debilidades. Viviana e Irina representan la figura de las guardianas en mundos distintos. Irina es delgada. Viste, tiene convicciones y se mueve como un militar, dando órdenes. Irina sabe cuáles son las claves para triunfar en el trabajo, para defenderse de la hostilidad del mundo, de la urbe donde reina el vil metal, el dinero. Entiende el mundo como un territorio del que hay que protegerse porque está en guerra contra los individuos. El mundo externo, el práctico, viene pues de la mano de otra guía, Irina. Clara Sánchez introduce el dinero y el trabajo incluso en una historia de magia y secretos ocultos, y es que a la autora le importa tanto lo emocional como los intereses económicos que se descubren.

Contrasta aquí el comportamiento del personaje antagonista, que después descubriremos a la búsqueda de otro tipo de felicidad y que ha pasado por una tragedia

personal terrible, que es el de Viviana. Su mundo, el de Viviana, para que tenga sentido después de su tragedia personal, pasa por ayudar a los otros apoyándose en la idea de que tal vez los dioses nos escuchen o de que tal vez el ser humano puede influir en el destino a través de la magia. Su figura es la contraria a la de Patricia. Viviana es gorda, sin elegancia, torpe en sus movimientos... lo contrario al ideal de una modelo.

Clara Sánchez, en la entrevista de Guillermo Busutil “No somos lo que parecemos y nos pasamos la vida descubriéndolo” publicada en 1913 en el periódico *El Mercurio*, añade:

Viviana cala en la vida de Patricia porque Patricia está necesitando que alguien le abra los ojos. Todos buscamos algo a lo que agarrarnos para no resbalar hacia el abismo. Unos lo buscan en la religión, otros en el yoga, otros en la tribu, en la pareja, en la física cuántica, en el amor. Y los que se han cansado de esperar respuestas intentan influir directamente en el misterio de la vida, como Viviana, que tras dejar de creer en la justicia divina ha encontrado en la magia una manera de aliviar su dolor. En el fondo cualquier cosa vale para no sentirnos inseguros, ni solos. Creo que el éxito del esoterismo consiste en que a uno le crea la ilusión de que posee poder para transformar la realidad y de que no es un mero pelele en manos del caos (BUSUTIL, 2013).

El regreso a su casa insiste en la soledad de Patricia “tampoco le conté a Elías, no me habría creído” (SÁNCHEZ, 2013: 44) el asunto de Berlín; además, importa más, de nuevo, el universo de él “ni siquiera me miró a los ojos” (SÁNCHEZ, 2013: 44). Resulta que cuando se siente bien la ignora y en este momento está entusiasmado. Ella sabe que “me miraba cuando se sentía destruido y solo” (SÁNCHEZ, 2013: 44). El papel de madre que no tiene Patricia, o que tiene de manera muy defectuosa, lo ocupa la empleada, Daniela, que sí la observa y cuida a la propietaria de la casa y quien la ha contratado, al menos, toma nota de los síntomas de preocupación de Patricia “dijo que notaba que algo iba mal en mí” (SÁNCHEZ, 2013: 44).

En esa soledad, Patricia es capaz de pensar en lo ocurrido, pero no se atreve a llevar al terreno de la acción lo que empieza a ver:

Era lo más terrorífico que me había ocurrido nunca. Fueron unos minutos que me invadieron de miedo nuevo, desconocido; no miedo a la muerte como cuando el avión de Nueva Delhi casi se estrella, ni el miedo a perder a Elías, ni a que le sucediese algo malo a su familia. Era miedo a mí misma, a una Patricia que había dentro de mí indefensa y fuera de control. Se había abierto una puerta a un mundo incierto. Y no volví a conducir, me daba pánico quedarme paralizada en medio de la autopista ((SÁNCHEZ, 2013: 45).

Busca entonces el refugio de la infancia, y lo hace en la persona del médico de su barrio de la niñez. Esta escena hay de nuevo un *flash-back* que lleva a la lectura a la infancia de Patricia, del barrio, a los días anteriores a convertirse en modelo. Además de disquisiciones sobre alimentación (la anorexia es una enfermedad profesional en las modelos), dos intervenciones del doctor son señales inequívocas de que en la ciencia se debe tener en cuenta la incidencia de lo psicológico, el alma y el cuerpo, otra vez. Le dice el médico de cabecera a Patricia “yo también he pasado por eso (...) es un infierno. Lo más probable es que todo se trate de un mensaje que te estás enviando a ti misma porque no te gusta la vida que llevas. ¿Eres feliz?” (SÁNCHEZ, 2013: 46). El episodio es paralelo en intención y contenido al diálogo que en *Presentimientos* establecía el doctor Romano con Félix para tratar a Julia dormida.

Por supuesto, la ceguera de Patricia le impide responder adecuadamente a esa pregunta, como le pasaba a Félix, a quien su esposa le había ocultado tantas mentiras. En otro *flash-back* ella, Patricia, recuerda sus primeros desfiles, la ansiedad, la amenaza de la anorexia, su delgadez perfecta... y el encuentro con Elías, los restaurantes, el drama de pasar de cuarenta y cinco kilos a cincuenta. De lo externo no sabe dar una respuesta. A estas alturas, el lector tiene una perspectiva más profunda de lo que pasa; corren las dos narraciones en paralelo, lo que cuenta-sabe Patricia y lo que sabe el lector. En lo que omite el personaje narrador está la clave de la novela.

Los resultados de las pruebas médicas concluyen que no hay nada físico que explique lo de Berlín. Por lo tanto, el médico le dice “somatizamos mucho lo que nos imaginamos, créeme” (SÁNCHEZ, 2013: 48). Es una alerta, un grito, “la fuerza de lo irracional es muy fuerte. En resumen, los demonios no nos dejan vivir” (SÁNCHEZ, 2013: 48). Y con esa última palabra, Patricia se desliza al mundo mágico..., recuerda las palabras de Viviana “hay alguien que quiere que mueras” (SÁNCHEZ, 2013: 49).

A partir de este momento, narrativamente, la novela, que tenía un alto componente psicológico al tratar lo personal y lo profesional, pasa a ser también y fuertemente una narración de suspense. Hay que descubrir al asesino que quiere matar a Patricia. El lector acompaña al narrador que irá pasando de deficiente a competente hasta descubrir algunas claves de lo que ocurre como si estuviésemos dentro de una novela de Ágata Christie.

Patricia empieza a pensar que no ha sido una casualidad encontrar a Viviana. Ella representa un camino hacia la verdad, un camino que tiene la forma de la

magia, aunque los médicos que consulta se lo dejan claro “el cuerpo hace más preguntas y da más respuestas que la mente” (SÁNCHEZ, 2013: 49).

En este juego de eliminación de sospechosos, Clara Sánchez ha obviado que Patricia pueda hacerse una reflexión más interna. Aquí se encuentran otros temas muy queridos por la autora: que la verdad se esconde bajo apariencias de realidad y que los seres humanos son indescifrables, incluso grandes desconocidos para sí mismos. Patricia rehúye analizar más a fondo las palabras de los médicos y recurre a la magia, a lo mítico, esotérico y oculto para encontrar fuera el significado de lo que ocurre sin mirarse hacia dentro.

El recurso de la magia en Patricia se explica por varias razones. Desde la coherencia del personaje que se ha definido Clara Sánchez ha diseñado el perfil de una chica incapaz de asumir la verdad, contaminada por la presión de la banalidad de la sociedad de consumo y un modelo de femineidad “ideal”, entiende su éxito por lo que gana y por lo que tiene. La autora combina la preocupación del personaje sobre su posible peligro potencial de muerte con sus cuidados de modelo. No ir con guantes, con el fastidio que supone haberlos olvidado y descuidarse la piel funciona narrativamente para que no olvidemos la presión de su trabajo, que invade su vida en todo momento incluso en los más peligrosos (SÁNCHEZ, 2013: 53). Sus preocupaciones por no engordar o porque puede estropearse la piel se hacen muy presentes cuando se mete en verdaderos líos. En paralelo, se descubre una energía poderosa en Patricia en la búsqueda de Viviana. Es lógico pensar que ni ella misma es consciente del valor que demuestra aceptando los desafíos que Viviana le pone en su camino, es un ser demasiado ajeno de sí mismo, *esquizofrénico*, para verse bien. Patricia se comporta como un detective. Deduce, miente, disimula para obtener la información que desea. Así va a las oficinas del aeropuerto y a la agencia de viajes para que alguien le dé la dirección de Viviana en Barcelona.

Clara Sánchez va mostrando la incomunicación con su pareja. Patricia no dice nada sobre la predicción de Viviana, el incidente de Berlín y tampoco su chequeo médico, ahora tampoco le dirá nada sobre su encuentro con Viviana “tuve que mentirle a Elías, le dije que tenía un trabajo urgente en Barcelona” (SÁNCHEZ, 2013: 54).

La presentación de Viviana es cuidadísima. Clara Sánchez va a tener especial cuidado en presentarla en su hábitat, su gruta urbana, en antítesis con el mundo banal de la agencia y la soledad que inunda la casa de la modelo, lujosa pero dominaba por la arbitrariedad de los gestos de supuesto amor e indiferencia de Elías “eres un

ángel, me decía abrazándome y besándome en los momentos de euforia y felicidad que aparecían repentinamente en nuestra vida” (SÁNCHEZ, 2013: 54). Más adelante se insiste en la fragilidad de esa felicidad aparente “le parecía un ángel y no quería meter la pata y hacer algo que destruyera esa bella imagen de mí” (SÁNCHEZ, 2013: 54). Las relaciones sexuales entre ellos son descritas impetuosas y sin ternura, el sexo entre ellos se tiñe del miedo a las reacciones emocionales de Elías; ángel o demonio, se habla de “su oscura mirada” y se describe la pasión como “angustiosamente verdadero” (SÁNCHEZ, 2013:55).

El AVE y el taxi van a ser el camino del bosque que transporta a Patricia a Barcelona, a la casa del hada/bruja; como había un camino del bosque en *El misterio de todos los días* camino a la casa roja o cuando Fran conversaba con Alien en *Últimas noticias del paraíso* o en los múltiples laberintos de Julia en *Presentimientos*. El día de la salida a Barcelona se presenta metafóricamente como una gran bola de cristal, pues se producirán las sesiones de videncia; al mismo tiempo el cristal y las piedras preciosas están siempre en la obra de Clara Sánchez. Así, la mañana de la salida a Barcelona tenía “un sol frío como el cristal” (SÁNCHEZ, 2013: 55).

Ese tránsito permite que la aproximación al domicilio/gruta urbana de Viviana se presente gradualmente como un paso de lo real a lo mágico. Viviana “dijo que esperaba mi llamada” (SÁNCHEZ, 2013: 56) para mostrar que el destino va empujando ya con sus manos invisibles a Patricia hacia su crisis “encontrarme con Viviana era tan irremediable como la salida del sol” (SÁNCHEZ, 2013: 56). La vivienda de Viviana está entre naves industriales, pobres y vagabundos duermen en las aceras, en una dirección de acceso complicado porque siempre la gruta está escondida de las miradas indiscretas y los laberintos son omnipresentes en la obra de esta autora. Las sensaciones de Patricia son de inseguridad y miedo “no tenía nada más a lo que agarrarme” (SÁNCHEZ, 2013: 56).

Este capítulo es central para reconocer las carencias del personaje protagonista y proporciona la coherencia narrativa de la acción que vendrá. Más tarde tendremos un estupendo parlamento de Patricia, nos completa su visión de la vida, entre la sencillez y la banalidad; acostumbrada a ser dirigida por otros y como narradora deficiente nos traslada sin saberlo su frustración:

-Pero ¿por qué va a querer el mal algo de mí? Solo soy una modelo aspirante a actriz que hace lo que le dicen: ponte ese vestido, siéntate ahí, mira para

ese lado, sonrío, no sonrías. Abandoné los estudios al terminar el instituto. No me gusta estudiar, no pierdo el culo por saber cosas. Lo que más me interesa es que todos vivamos bien, mis padres, mi hermana, mi marido y yo, y no pasarme de peso.

Nada más decir eso me quedé vacía, con el estómago triste como cuando no he comido lo suficiente o he comido demasiado. Nunca había dicho tan claramente en qué consistía mi vida. (SÁNCHEZ, 2013: 61).

El espacio mágico es una vivienda oscura; el portal era oscuro y “fresco como una gruta” (SÁNCHEZ, 2013: 57) y del techo de la Viviana “colgaban ramas” (SÁNCHEZ, 2013: 57). Un especial personaje aparece, el gato. Mediador, traductor del mundo mágico, su propio nombre, *Kas*, ya lo dice y su poder se expresa como gran vidente “dos ojos amarillos con pupilas negras verticales” muestran la importancia de su mirada. La sacerdotisa/bruja Viviana aparece desde la semioscuridad, entre las ramas, apartándolas con las manos, “como si atravesara la selva” (SÁNCHEZ, 2013: 57). La sacerdotisa aparece con sus pócimas, saberes y su colaborador, el gato, a través del que conecta con los saberes ocultos que están guardados en la naturaleza. Viviana le da un amor que necesita “me cogió las manos y se preocupó por mí” (SÁNCHEZ, 2013: 58). Los olores, el incienso, las ramas, la humedad y la penumbra conforman un bosque encantado, mágico. Viviana insiste, ya esperaba a Patricia “imaginaba que vendrías un día u otro” porque “la gente es curiosa y miedosa” (SÁNCHEZ, 2013: 58). Al poco de encontrarse, Viviana insiste en el aviso “te ronda una sombra muy grande que va tragándose la tuya” (SÁNCHEZ, 2013: 59). El proceso que va a vivir Patricia tendrá que ver con el de su madurez “es muy joven y no sabe sufrir”, le dice Viviana a *Kas*, su gato, y es la mirada sobre Patricia la que desnuda la mentira que carga “el gato saltó al regazo de Viviana con la cabeza dirigida hacia mí” (SÁNCHEZ, 2013: 59). Viviana, con el apoyo del gato, lee la mente de Patricia, su negación a saber, por eso le dice como si lo escuchara dentro de la mente de Patricia “lo malo de hacer ciertas cosas es que te haces responsable de lo que sabes. Es terrible. Es mejor ser un ignorante” (SÁNCHEZ, 2013: 59).

Queda claro que en este capítulo se revive el arquetipo. La niña/princesa debe adquirir algunos talismanes y aprender de las palabras de un hada/bruja para poder sortear los peligros que la acechan. Aparece ya una prueba; el personaje principal para merecer salvarse necesita probar su valía. *Kas* es el animal con poderes sobrenaturales que es una constante en las novelas de Clara Sánchez; ya hemos visto a *Uli* en *Últimas noticias del paraíso*, y lo veremos con otros perros en *Lo que esconde tu nombre* y

Entra en mi vida. Que Viviana tenga un gato, un mediador, un vidente en un mundo ciego, y que acompañe a Viviana, la bruja, pertenece a la tradición folclórica. Los perros acompañan al protagonista dentro del laberinto, los gatos penetran en una dimensión mágica de espacio/tiempo. El periplo hacia el autoconocimiento se produce de la mano de un guía espiritual que media entre el mundo sensible y el mágico, esta es Viviana “estoy acostumbrada a las sombras, y el sabio *Kas* me ha enseñado a ver en la oscuridad. Si quieres, puedo guiarte a través de las tuyas” (SÁNCHEZ, 2013: 60).

Clara Sánchez describe el apartamento creando paralelismos simbólicos de este con la gruta en medio de un bosque tupido. Como todo lugar mágico, la casa/gruta tiene una temperatura anormal, y un olor diferente con sus hierbas y plantas que cuelgan e invaden sus pasillos. En la selva está en chamán; en el bosque la bruja; en la gruta y templo la sacerdotisa. De todas estas maneras se ocupa Clara Sánchez de cifrar en un código cómplice el hábitat de Viviana. Ella es un ser que conoce una antigua religión perdida en el tiempo, un secreto conocimiento de druidas, que va a permitir que la bella durmiente despierte. Pero, y en eso es diferente al arquetipo, la bella es un personaje activo que tiene que enfrentarse a sus miedos, dice Viviana “no pretendo curar tu dolor. Me limitaré a avisarte” (SÁNCHEZ, 2013: 60). Solo así la heroína, que se enfrenta al mal interno y lo vence, supera sus fantasmas “el mal, hasta que no nos hiere o no nos mata, no suele dar la cara, de lo contrario, podríamos luchar contra él e incluso vencerle” (SÁNCHEZ, 2013:61), pero se insiste en que Patricia está muy perdida, por eso Viviana, en su comentario a *Kas*, le dice “me parece que tenemos mucho trabajo por delante (...). Él maulló” (SÁNCHEZ, 2013: 62). La intriga se prepara, el mal “está midiendo tu fuerza. Esto no ha hecho más que empezar” (SÁNCHEZ, 2013: 61) dice Viviana.

La escena se presenta con un antagonismo entre Viviana y Patricia. Viviana es alguien que pone en primer lugar “ver”, aceptar el don de la clarividencia, la telepatía y el poder de sus pócimas y conjuros para penetrar en la verdad. Es torpe, gorda, suda... Es absolutamente la *antimodelo*. Patricia es bella, delgada, elegante, ciega e ignorante en relación a su lugar dentro de su realidad, vive enajenada en una gran mentira, plenamente en la ficción “habría decidido no saber” (SÁNCHEZ, 2013: 64), piensa Patricia al final de su entrevista con Viviana, y lo refuerza después con un “lo que había visto había sido suficiente” (SÁNCHEZ, 2013: 64). Vive para agradar a los otros “le dije a *Kas* adiós con la mano porque pensé que ese gesto le gustaría a Viviana” (SÁNCHEZ, 2013: 64). Sin embargo, la bruja deja claro que el cambio debe venir de Patricia, ella tiene que aprender a ayudarse a sí misma, por eso dice que “Viviana me había dicho que

no pretendía curar mi dolor” (SÁNCHEZ, 2013: 65) y por eso Patricia protesta “en el fondo, Viviana no me había resuelto nada” (SÁNCHEZ, 2013: 65).

Hay en esta novela varias analepsis importantísimas. La primera, como se ha visto, es la de la escena de la videncia en el avión, seis meses antes del tiempo de la narración, en la que se sabe cómo se produjo el encuentro con Viviana. La segunda es la evocación de su primer encuentro con Elías, después hay otra cuando la protagonista va a consultar al médico de cabecera de su primer barrio, allí se ha entrevisto la vida anterior de la niña en un barrio normal, en una familia sencilla y con una vida simple. En este momento, después de que se ha producido el encuentro crucial con Viviana, viene el recuerdo de Lidia. Con ella empieza a aparecer la realidad que Patricia ha querido negar, el horror ocultado, en una anticipación de lo que quiere negarse a ver “¿qué dolor? Jamás he sentido ningún dolor. Yo no era como mi amiga Lidia del Instituto ni como otra gente traumatizada o desgraciada. En el fondo, Viviana no me había resuelto nada” (SÁNCHEZ, 2013: 65). Con esta reflexión, Sánchez crea un *Mac Guffin* que cobrará sentido cuando se nos presente en extenso la tremenda historia de abuso infantil de su compañera de clase. En realidad, a Patricia se le han dado las claves, el médico y Viviana están diciéndole que debe aprender a andar su propio camino y enfrentarse a sus fantasmas. Así lo entiende ella muy bien al ver el tarro de crema vacío “una manera de decirme que las heridas tendría que curármelas yo, lo que significaba que todos escondemos alguna” (SÁNCHEZ, 2013: 65) pero todavía va a tardar en asumirlo y actuar, aunque ya está en el camino de hacerlo.

La crema que le entrega Viviana, el tarro de luz de luna, es otro talismán cuyo significado interpreta correctamente. Es un tarro vacío “una manera de decirme que las heridas tendría que curármelas yo, lo que significaba que todos escondemos alguna” (SÁNCHEZ, 2013: 65). La crema ya ha aparecido en *No es distinta la noche*, como una crema regeneradora, en *Lo que esconde tu nombre eran* píldoras regeneradoras y en *Entra en mi vida* había mucha cosmética pues Verónica gracias a vender las cremas puede acceder a los lugares y personas que necesita para aproximarse a su hermana Laura.

Ya sabemos a estas alturas que el mar en la obra de Clara Sánchez simboliza lo mágico, lugar donde suceden las epifanías emocionales. Barcelona es como ciudad un espacio que permite llegar a tocar con los pies descalzos las verdades que necesitan ponerse en claro. Como Julia en la playa en *Presentimientos*, Patricia se quita los zapatos en el avión, y ahí conecta con lo íntimo. Otras veces también va a quitarse los

zapatos, y siempre con ese significado. Barcelona es la oportunidad que permitirá a la protagonista asumir su vida y su ciudad, Madrid, de otra manera. Por esto, en Barcelona “llegaba el eco húmedo de un mar lejano” (SÁNCHEZ, 2013: 65).

La salida de la cueva/apartamento de Viviana coincide siempre, en otros capítulos de la novela, con una visita al bar de enfrente, un lugar de transición entre dos mundos, donde la protagonista bebe agua o un té. Esa bebida recuerda al agua ancestral que sale de una fuente mágica y que los héroes tomaban para enfrentar su aventura. El dueño del bar, como habitante del bosque, sabe de los poderes de Viviana, de hecho le explicará a Patricia quién es de verdad la maga. De igual manera, el taxi que traslada a la protagonista es un corcel de un cuento caballeresco envuelto de modernidad.

Como dice la canción, si en la vida hay tres cosas importantes, “salud, dinero y amor”, Patricia va a ser boicoteada –por ella misma- en las tres áreas. Berlín es un aviso de lo que le espera, como le avisa Viviana. El capítulo sexto significa la presentación de su familia. Clara Sánchez, como toda novelista contemporánea, presenta un personaje que parte de una situación desfavorable -la única ciega que no lo percibe es en este caso Patricia- en un entorno hostil en la que la familia es la primera fuente de conflictos, el comienzo de la disfunción. La narrativa contemporánea norteamericana, en particular, parte de la idea de que toda desdicha se inicia en la infancia y de que la familia es el campo minado donde sucede el conflicto emocional desencadenante de un trauma. Sin duda es una idea que comparte Clara Sánchez, que siempre define psicológicamente a sus protagonistas con el aditivo de una relación compleja con sus padres. Patricia es un personaje en permanente conflicto interior entre lo que es y lo que se impone ver. La mujer ciega del comienzo de la novela es un estereotipo de la mujer pre-moderna, sus inseguridades e inquietudes las oculta bajo una tela de lo que se espera de ella; su sacrificio personal en pos de una familia adecuada y un marido amante. En realidad, ha estado siempre sola “nadie, ni siquiera Carolina, sabía lo que había luchado por destacar y por mantenerme” (SÁNCHEZ, 2013: 76) justo cuando va a decir que se ha tenido que acostar al principio de su carrera con los hombres que le ponían delante. A través de Patricia la autora presenta en tiempos simultáneos, presente y pasado, con una perspectiva de una narradora deficiente, una sociedad contemporánea fracturada y la dificultad que enfrenta una mujer para salir adelante en un mundo dominado por el abuso.

El paso del tiempo está muy definido porque esta historia es la de un recorrido vital que comienza en un punto determinado de la historia personal de

Patricia. En el invierno sucede la revelación, en la primavera el cuerpo de Patricia no le dará tregua. Está llegando la primavera, y han transcurrido quince días del encuentro con Viviana. Patricia se encuentra a su hermana Carolina, con un aviso a navegantes “Carolina era muy lista y me evitaba tener que prestar mucha atención” (SÁNCHEZ, 2013: 66) a explicaciones del gestor financiero sobre las “explicaciones laberínticas” para mejorar sus inversiones.

La lluvia, de nuevo, precipita un casi atropellamiento; es simbólicamente un intento de asesinato “no sé qué me ha pasado” (SÁNCHEZ, 2013: 68) dice el conductor; Elías no se conmueve por lo que ha ocurrido porque no posee ningún interés por su mujer. Su relación afectiva es sin comunicación, sin amor, sin placer, con dolor “¿sería este el dolor del que Viviana no podía curarme?” (SÁNCHEZ, 2013: 70), pero en seguida lo niega. Cuando Patricia va a la casa de campo de sus padres, comprada por ella, presenta la biblioteca: *Los miserables*, *Nuestra señora de París*, *La feria de las vanidades*, libros que en la entrevista de la autora con Castillo Romera dice que constituyeron sus primeras lecturas. Patricia se detiene, sobre todo, en *El amante de Lady Chatterley*, novela que la acompaña durante esos seis meses pero que no consigue leer.

Patricia oculta el accidente con el sillón, hasta que su situación la obliga a contarlo. Ella se queda con su familia “le pedí a mi padre que me llevase al hospital” (SÁNCHEZ, 2013: 74); la consulta médica no es una iniciativa de su familia sino suya, indicativo del poco cuidado que ponen en su salud. Elías se va a Madrid “a los artistas les molesta mucho que las personas normales solo sepamos hacer cosas normales” (SÁNCHEZ, 2013: 74). Elías insiste “yo quería marcharme a casa, pero él me decía que en el campo me recuperaría antes” (SÁNCHEZ, 2013: 75). El teléfono tampoco sirve para unir a la pareja, como pasaba entre Julia y Félix, aunque aquí falta voluntad por parte de Elías “por mí me habría pasado todo el tiempo llamándole por teléfono. Me contenía el miedo a saturarle y me conformaba con una vez al día” (SÁNCHEZ, 2013: 75).

La relación con los padres es lamentable. Dominan el chantaje emocional “papá y mamá parecen otros desde que estás aquí. Se encuentran solos desde que solo te dedicas a ese –dijo Carolina refiriéndose a Elías” (SÁNCHEZ, 2013: 75) y el reproche funciona “estaba compensando a mis padres por su soledad” (SÁNCHEZ, 2013: 75).

Los sacrificios de los que no habla con su familia, para construir su carrera, son los hombres con quienes se ha tenido que acostar para obtener los primeros contratos. Otro *flash-back* importante es el recuerdo de su relación con el fotógrafo

Roberto Plaza, y de su triste trayectoria sentimental antes de Elías “nos acostaríamos, yo me enamoraría de él, él se cansaría de mí, yo sufriría y la historia acabaría” (SÁNCHEZ, 2013: 78). Se ve a una chica de dieciocho teniendo relaciones con un fotógrafo de treinta y cinco años, y antes “yo iba con mi *book* de casting en casting y un par de veces me acosté con los tíos que nos elegían” (SÁNCHEZ, 2013:76), en pleno abuso sexual de una adolescente en un entorno corrupto y brutal. Con Roberto, todo lo que se describe responde al estereotipo, un fotógrafo que a través de las fotos tiene relaciones sexuales con las jóvenes modelos, en un trueque donde lo importante es que las fotos publicitarias sean buenas. De hecho gracias a su trabajo consigue posar para *Vanity Fair* (SÁNCHEZ, 2013: 82-83), mientras que hay un déficit emocional importante, pues durante el acto sexual “él tampoco parecía muy entusiasmado” (SÁNCHEZ, 2013:80). Con esta relación sin amor entra otro personaje, Isabel, la esposa.

Nadie sabe lo que está pasando, cómo su carrera está yéndose a pique, ella lo oculta a todos, aunque en realidad nadie le pregunta. Con el episodio de Roma y la película, también se prevé el fracaso de su carrera de actriz antes de que ni siquiera haya comenzado. Pero aún siente más la culpa que siente por el fracaso de su hermana y el chantaje a la que la somete “no había tenido suerte como escritora. Iba con todos los gastos pagados y un pequeño sueldo para caprichos” (SÁNCHEZ, 2013: 89). El final del capítulo noveno no deja lugar a dudas; Carolina chantajea a su hermana “me culpaba de dedicarme tanto tiempo y no poder escribir una gran novela” (SÁNCHEZ, 2013: 100).

El cuerpo se rebela, de nuevo, en otro accidente, ahora es una grave torcedura de tobillo (después de Berlín, del casi atropellamiento y de la caída del sillón en casa de sus padres) en una loca carrera para significativamente recuperar su bolso, olvidado dentro de los estudios de grabación y con sus documentos de identidad dentro. El miedo de estar indocumentada recuerda lo que sentía Julia en *Presentimientos* por estar sin sus carnés, y también el recorrido hacia su bolso “¡menudo laberinto!, puertas más puertas, pasillos y más pasillos” (SÁNCHEZ, 2013: 90). No olvidemos que hay un DNI físico y un vacío real sobre la propia identidad en las dos protagonistas.

La certificación del fracaso, sin embargo, es indudable. Es una mala actriz que hace una película enchufada por su antiguo amante Roberto “no sé por qué Roberto Plaza ha insistido tanto en que le diésemos el papel” (SÁNCHEZ, 2013: 93) dice el director. Su vida profesional está tambaleándose, su matrimonio es un fracaso con un marido completamente ajeno a todos los problemas de ella “me hubiera gustado llamar a Elías y desahogarme con él. Que viese que la vida tampoco era fácil para mí”

(SÁNCHEZ, 2013: 93). El personaje sufre “mi enemigo se oponía a mis sueños y por la noche me despertaba de dolor” (SÁNCHEZ, 2013: 92). En este momento la heroína tiene que enfrentar etapas peligrosas para superar los obstáculos y obtener los talismanes, motivación simbólica que le dará fuerzas para asumir emocionalmente las decisiones que necesita tomar “el que no se esfuerza en buscar no tiene derecho a encontrar” (SÁNCHEZ, 2013: 97), le dice la bruja.

Ante su desesperación llama a Viviana, “se oyó un somnoliento maullido de *Kas*” (SÁNCHEZ, 2013:95). La maga le indica, para ella sin conexión, la relación de su relación sentimental, el accidente y “lo que deseamos con todo nuestro ser” (SÁNCHEZ, 2013: 95).

Cuando el individuo contemporáneo se siente perdido en esta hostilidad circundante recurre a las religiones antiguas y a la brujería, eso hace Patricia “si la humanidad ha venerado a los dioses y acude a los sacerdotes y a los chamanes por algo será” (SÁNCHEZ, 2013: 97). En su trayecto para obtener el agua bendita en una iglesia de Roma le lleva a otro taxista, a otro emisario, como aquel que la transporta por los estadios transitorios de luz, entre la oscuridad mágica de la gruta/vivienda de Viviana y el tren que la lleva a Madrid. Roma también estaba en *El misterio de todos los días* como una ciudad que ofrece experiencias intensas, revelaciones y pasiones. El agua, el líquido milagroso, apareció cuando Patricia salía de la consulta de Viviana e iba al bar y bebía un agua mágica. El agua tiene hasta hoy ese poder espiritual, sale de una fuente de la que emana una fuerza especial, que conecta lo antiguo a la ciudad moderna. Aquí, Patricia llena la botella de agua en la pila de agua bendita:

Saqué del bolso la botella de plástico de cuarto de litro y me dirigí a una concha de piedra pegada a la pared de la entrada. Cerré los ojos. “Virgen María, madre de Dios –dije sintiéndome girar en medio de las galaxias y explosiones de hidrógeno, entre cúmulos de estrellas y materia oscura-, es impresionante todo lo que habéis hecho tú y los tuyos.

Llené la botella con toda el agua que pude, hasta que noté una presencia a mi espalda, una presencia más grande que yo (SÁNCHEZ, 2013: 100).

Como Patricia se niega a ver la verdad, aun a su vuelta a Madrid dice que tiene suerte, “una buena estrella” (SÁNCHEZ, 2013: 101), pero en momentos de lucidez empieza a intuir algo. Sin embargo duda de la realidad porque la percepción es difusa, estamos envueltos en simulacros, y el mayor es el miedo “la sospecha de que alguien quería hacerme daño me volvía insegura y torpe, y los accidentes probablemente me los

provocaba yo misma” (SÁNCHEZ, 2013: 101). La lectura de *El amante de Lady Chatterley* siempre queda frustrada en el viaje en AVE a Barcelona, y luego tampoco podrá leerla en la playa. Ya empieza a percibir que el amor que siente por Elías es una droga “me pasaba con Elías, sentía la necesidad de contentarle todo el rato, me sentía bien si yo cedía y hacíamos su gusto. Si lo pensaba, la mayor parte del tiempo él no tenía que hacer nada para que yo fuese feliz, me bastaba con desear que él lo fuese” (SÁNCHEZ, 2013: 102-103). El egoísmo vampírico de Elías es un hecho porque su relación anterior, con su primera esposa, fue igual. Así Clara Sánchez pone en el lector (la narradora aún es deficiente) la idea de que hay hombres que no saben amar, que desprecian a las mujeres, y mujeres que caen en su trampa.

Marga, su primera esposa, aun separada, se preocupa por el bienestar de Elías, adoptando un papel de madre protectora, así entra en contacto con Patricia para confirmar que su segunda esposa lo cuida. No cesa de preguntar “¿pintaba? ¿Había vendido algún cuadro? Elías era muy sensible y seguramente le mortificaría no estar ganando dinero” (SÁNCHEZ, 2013: 105). No lo ama, no está enamorada “solo se preocupaba por él” (SÁNCHEZ, 2013: 106). Por el contrario, “Elías nunca preguntó si me había llamado su ex mujer y yo no le conté nada. No creía que le interesara, nunca hablaba de ella” (SÁNCHEZ, 2013: 107).

Barcelona se vuelve a presentar como un espacio mágico; va hasta allí para entregarle el agua bendita a Viviana. Tenemos todos los términos que crean la atmósfera del mundo de la magia, la vivienda tenía “un ligero olor a incienso y cera” (SÁNCHEZ, 2013: 108), y allí se encuentra “un caldero de cobre” (SÁNCHEZ, 2013: 109). Viviana junto a Kas prepara su pócima mágica.

Viviana le recuerda a su abuela, con quien la madre de Patricia había tenido una difícil relación “le sacaba de quicio” (SÁNCHEZ, 2013: 110). De esta manera se percibe la herencia de un desentendimiento madre-hija transgeneracional; es ese “espejo de generaciones” vivido como un conflicto irresoluble entre madres e hijas que trata la profesora Ciplijauskaitė en su estudio *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. La conflictividad con la madre es muy presente en la obra de Clara Sánchez. De manera muy especial la hemos visto ya en *El Palacio Varado*, novela que trata de la niña que explica a la mujer que se mira en un espejo. Esta novela estaría dentro de un tipo de narrativa caracterizada por la adquisición de la memoria; y *Desde el mirador*, que es una ficción que implica la

dimensión de lo recordado. En fin, son obras en las que la relación conflictiva madre-hija parece hablar de una memoria real de la autora.

La primera prueba ha sido superada, le ha llevado el agua bendita de la iglesia de Roma. Patricia empieza a actuar sobre su realidad, “por haberla buscado comprendes mejor el significado de esta agua” (SÁNCHEZ, 2013: 111), como una versión de una Ulises moderna rumbo a Ítaca.

La primera sospechosa es Isabel, esposa de Roberto Plaza, que puede, según Patricia, querer su mal por celos y venganza. Pero rápidamente es desechada por Viviana, no es ella quien quiere el mal de Patricia.

La clave para descubrir quién quiere matar a Patricia sigue siendo la propia Patricia, aunque ella lo tiene delante es incapaz de percibirlo:

-Piensa –dijo Viviana-. ¿A quién le interesaba que te quedaras paralizada en la pasarela? ¿Quién pudo desencolar las patas de la butaca Luis XV? ¿Quién pudo inducir al empleado del banco a que te atropellara? ¿Quién pudo nublar la memoria para que te olvidaras del bolso? Piénsalo bien, ¿con quién estabas? ¿Es que nadie pudo ir a buscar el bolso en tu lugar? Hasta que no encuentres la respuesta no puedo hacer nada (SÁNCHEZ, 2013: 112).

Viviana le advierte que ella no tiene poderes especiales, que es solo un instrumento para facilitar la visión de Patricia. Pero la modelo siempre mira a los otros, a sus padres, a Carolina, a Elías, Irina, Antonio, como posibles sospechosos. La vidente insiste “no te dejes limitar por lo que ves” (SÁNCHEZ, 2013: 114) mientras le da otro talismán, un rododendro de flor negra que deberá llevar junto a su cuerpo, y le hace un ritual. Viviana cobra por sus servicios, y cobra bien. Pero Viviana insiste, curar el dolor es solo posible desde uno mismo (SÁNCHEZ, 2013: 115). Su voz, dulce y bonita, se sobrepone a la gordura y a la dificultad de movimientos de la bruja. Su voz es su interior, su belleza profunda.

Con el paso por el bar descubrimos el pasado de Viviana, una mujer rota por el dolor, por la muerte de su querido hijo, por la desesperación de que haya sido su marido quien lo atropellara. Es un buen aviso para Patricia: el dolor nos transforma, nos hace otros. A ella le va a ocurrir eso también, nadie sale indemne de un viaje de autodescubrimiento (SÁNCHEZ, 2013: 119).

Como lectores cuidadosos tenemos ya algunos perfiles de mujer que no pueden escaparse de un análisis sobre sentimientos y conflictos, Patricia tiene el matrimonio vampírico que se demuestra a cada paso; Viviana fue una mujer casada, y

su marido atropella por error a su querido hijo y ya no quiere volver a verlo, Isabel es la eterna esposa engañada que persigue a las amantes de su marido para alejarlas de él; Marga, la primera mujer de Elías, sin estar todavía enamorada de él no consigue despegarse de la responsabilidad de que sea feliz en pleno síndrome de la “ética del sacrificio”; Carolina, por lo que parece, no tiene afinidad con los hombres. Todas juntas muestran una gran variedad de casos sentimentales infelices.

Hay que convertirse en otro para sobrevivir, porque “a pesar del talismán, los accidentes no pararon” (SÁNCHEZ, 2013: 120). La casa de la playa, otra vez, es como en *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre*, incluso en la estancia breve en la casa de Santander en *El misterio de todos los días*, un lugar de inspiración, de búsqueda existencial; por eso Patricia alquila una hermosa casa al pie de playa para que Elías sea feliz “yo era capaz de cualquier cosa” (SÁNCHEZ, 2013: 121). El dinero está faltando, pues cada vez tiene menos desfiles, pero a Patricia le parece que todo es necesario para ayudar a su marido “ahora necesitábamos dinero extra para pagar el alquiler” (SÁNCHEZ, 2013: 121). Como Julia y Félix, Patricia y Elías se instalan en la casa de otros “hacia falta limpiarla” (SÁNCHEZ, 2013: 122), y esa experiencia va a determinar, en un espacio de tránsito, un no-espacio, el comienzo de la separación entre ellos. Elías va a pintar y Patricia podrá seguir su camino de autodescubrimiento. Un no-espacio proporciona un tipo de lucidez, al salir de la rutina las cosas obran para que ocurran cosas nuevas que abren los ojos.

Mientras tanto, en el punto más desquiciante de esa relación, Patricia piensa en la posibilidad de acostarse con Jorge para que este vuelva a aceptar a su marido y representarlo. Ella sabía que a Jorge “siempre le había gustado” (SÁNCHEZ, 2013: 123).

La casa de la playa necesita un buen repaso, porque ha sido habitada por otras personas, quién sabe cómo serían. La necesidad de limpiarlo todo remite a la madre de *El palacio* varado en los apartamentos a los que se mudaban en la infancia de la protagonista, y aquí también se insiste mucho en la necesidad de que todo esté limpio (SÁNCHEZ, 2013: 123). Clara Sánchez en varias entrevistas habla también de que su madre limpiaba obsesivamente las casas en las que se instalaban en aquellas mudanzas de su infancia, y aquí pasa ese recuerdo a su protagonista “era una manía heredada de mi madre” (SÁNCHEZ, 2013: 123). La limpieza aparece en otras novelas suyas. Por ejemplo, en *Presentimientos*, cuando el matrimonio llega al apartamento y observa cómo está y también Fran y su madre saben apreciar el olor a limpio que deja la empleada en *Últimas noticias del paraíso*.

El accidente con el cuchillo de cocina en la casa de la playa, un cuchillo apuntando para ella, y la soledad de su desamparo porque no recibe el auxilio de Elías, recuerda mucho al episodio de Julia en *Presentimientos*. Ella decide salir, tomar las llaves, conducir, pero se desvanece, sangra mucho. No puede contar con nadie más que con ella misma. Sale sola en busca de ayuda y, como en el laberinto de Julia, van pasando paisajes y personas hasta que encuentra a un viejo que le dice “sígueme” (SÁNCHEZ, 2013: 125) trasunto de un guía, un ermitaño de cuento, al que obedece sin preguntar, y de allí llega a una anciana, otra bruja simbólica, de un bungalow:

La mujer trajo un caldero de cobre lleno de hierbas, desenrolló la toalla, lavó el dedo, cortó la carne sobrante con un cuchillo japonés, lo desinfectó y lo vendó.

-Ya estás lista hasta que encuentres a la persona que te ha dirigido la mano hacia el filo del cuchillo. Por poco te quedas sin dedo (SÁNCHEZ, 2013: 125).

De ese sueño, como Julia en *Presentimientos*, se despierta en el hospital, y es un doctor quien la está atendiendo. Y todavía no terminan aquí los paralelismos. Patricia, al verse tan lejos de su casa, sale para allá con la intención de que Elías no se alarme con su ausencia. Pero “eché a andar en dirección al aire azulado del mar, hacia la humedad, y a la media hora caí en la cuenta de que estaba más lejos de casa de lo que creía y tendría que haber pedido un taxi desde el ambulatorio” (SÁNCHEZ, 2013: 127). Su vuelta sin recordar el camino de vuelta, desorientada, y el repaso a las personas de su vida en esa vuelta a la casa por el laberinto es un homenaje a *Presentimientos*. En realidad, tarda más de una hora en llegar a los bungalows donde le prestaron ayuda, y cuando llega al apartamento debe saltar por la ventana para entrar porque ha olvidado la llave. Ya sabemos por sus novelas anteriores que la llave es tener el control, como se veía en *Presentimientos*, *Un millón de luces*, *Últimas noticias del paraíso*. Patricia ha olvidado quién es, no tiene ningún control sobre su realidad. Tanta es su dependencia tóxica que a su vuelta del ambulatorio solo sigue pensando en que debería acostarse con Jorge para que acepte representar a su marido de nuevo. Ella misma se clavó el cuchillo; este se volvió contra ella justo al pensar en esa cita, y aunque su cuerpo se ha rebelado, la mente de Patricia aún se niega a verlo.

Por eso, en la escena siguiente, Patricia sigue pensando en Jorge y en que tendrá que tener sexo con él “no quiero morir sin saber lo que es estar contigo” (SÁNCHEZ, 2013: 129) ya le había dicho, y sonaba a amenaza, Jorge. En otro *flash-back*

se cuenta incluso un intento de violentarla “no me gustó verle salir de mi cuarto con una manta” (SÁNCHEZ, 2013: 131) y todo lo que ocurre después, un intento de violación en toda regla mientras Elías duerme su borrachera.

Las manos trataban de subirme el vestido. La respiración pasaba entre el pelo y me calentaba el cuello. Todo el aire que le recorría por dentro, que le salía de los pulmones y que le subía por la garganta, se me pegaba al cuello. Los labios me dieron un escalofrío, y la lengua, que ya había notado otras veces en la mejilla, me obligó a sacudirme, a revolverme.

Me desprendí con una fuerza que él jamás había pensado (SÁNCHEZ, 2013: 133).

Este *flash-back* explica el rechazo de Jorge a ser el representante de Elías, justo cuando esta historia comienza a ser narrada “al rechazar a Jorge con aquel desafortunado empujón había aniquilado el futuro de Elías” (SÁNCHEZ, 2013: 134). Es decir, otra excusa más para que Patricia se siente no solo responsable sino culpable de la falta de éxito profesional de su marido.

La narradora explica también que es ella quien compra secretamente los cuadros de su marido, que se guardan en un almacén, en Singapur (SÁNCHEZ, 2013: 135). Realmente ha decidido, si su cuerpo no vuelve a rebelarse, que se acostará con Jorge. Ha decidido también que Jorge es quien quiere su mal y que en venganza por haberle abofeteado en su intento de violación, Jorge quiere su muerte.

Lo que sigue muestra el empeoramiento de la situación de Patricia. El viaje a Los Alpes, las fotos, la competencia de Manuela, más joven y mejor modelo, desquician a Patricia. Entonces decide ir en busca de una planta para Viviana. Ir en su busca, en medio de la lluvia, con Natalia como guía, una empleada del hotel y lugareña, por el bosque mágico, oscuro y peligroso, el abandono en el que se encuentra al despertar, la oscuridad que invade su experiencia, la choza en medio de la montaña donde duerme, son incidencias propias de una heroína de un cuento maravilloso. Cuando está en la casa del bosque, junto a Natalia, hay algo de Blancanieves, con los niños al fondo. La prueba es para que ella resuelva todos los desafíos; en el camino encuentra una naturaleza salvaje, y Natalia se mueve dentro de ese entorno como parte de ese entorno “como una gata, una loba o una cierva” (SÁNCHEZ, 2013: 143) es una metamorfosis simbólica de los duendes del bosque.

Lo mágico hace que ella, Patricia, desarrolle aptitudes que le permiten sentir algo especial. El encuentro con el árbol único, a quien le dice “lo siento” (SÁNCHEZ,

2013: 143) como habría dicho Viviana, es la señal de que ella empieza a entender algo que no se puede explicar. La naturaleza es un entorno donde residen las fuerzas del misterio, donde hay que respetar todo lo vivo, según nos deja la memoria ancestral de las religiones antiguas.

Sin embargo, la prueba no termina aquí. El despertar es inquietante; debe regresar sola, viaje cargado pues de significación. Tenemos de nuevo a Julia en *Presentimientos*, ahora no en un laberinto de una ciudad de la costa sino en un laberinto de árboles y senderos de montaña. Va a regresar guiándose por las estrellas, como una peregrina, para tener éxito toma en cuenta las enseñanzas de Viviana. Ella, Patricia, se da cuenta de que “sabía moverme por los aeropuertos, por las calles, por los hoteles, pero no sabía nada del campo, de las plantas ni de los animales. No sabría qué comer para sobrevivir, menos mal que comía poco” (SÁNCHEZ, 2013: 45).

Por supuesto, vuelve a beber agua de un manantial (SÁNCHEZ, 2013: 146) y reinicia su retorno, el retorno de una heroína. Todavía está enganchada a esa droga dura que es el amor por Elías “perderme por la montaña no era nada en comparación con que Elías tuviese una mala noticia” (SÁNCHEZ, 2013: 147). Lo importante es que en ese espacio mágico Patricia siente la tranquilidad de contar solo con ella “pero no había nada más, ninguna palabra decepcionante, ningún deseo roto” (SÁNCHEZ, 2013: 147). A las diez de la noche, por fin, escucha unas voces y una media hora después se encuentra con dos guardias forestales. Patricia es una mujer autosuficiente, emancipada, inteligente, valiente. Todavía no es consciente de su valía pero pronto romperá con su “ética de sacrificio”.

Lo que le espera en su vuelta a su vida diaria, es el mundo hostil en la dimensión real; sus compañeros se van del hotel sin esperarla, sin saber si le ha ocurrido algo, ni siquiera cuando la vuelven a ver le preguntan. De esta experiencia se deriva que su situación en la agencia es cada vez peor, ha perdido la sesión de fotos y su contrato como modelo está en el aire. Realmente, Patricia está haciendo todo para terminar con su vida profesional, lo que realmente le produce una enorme angustia y al mismo tiempo provoca.

Su vuelta a la agencia, donde a nadie le importa qué le ha pasado en Los Alpes, la enfrenta con su realidad sin amigos, sin afectos. Y empieza a pensar en Manuela como la persona que quiere matarla. La chica “que hasta ahora la había considerado una chica atolondrada, yonqui, bulímica, distraída” (SÁNCHEZ, 2013: 154) casi imagen, en realidad de lo que fue ella misma unos años atrás, empieza a erigirse en

su amenaza. Descubre que Roberto Plaza es ahora su amante, como ella lo fue en su momento y con quien obtuvo las portadas más importantes de su carrera. Pero Viviana le quita eso de la cabeza. No, no es ella quien quiere matarla. Mientras, Elías sigue en su mundo egoísta, en la playa, entre sus amigos pescadores, pintando, gastando el dinero de ella sin el mínimo sentido de reciprocidad.

La trama vuelve a hacer una analepsis para que se entienda que todas las acciones traen consecuencias y que nadie es libre de haber sido malo y bueno; que la historia de la humanidad es el conjunto de sus traiciones sin fin. Patricia evoca sus comienzos como modelo, y la traición que ella, en cierto modo, infringió cuando le quitó el trabajo a Lisa, una compañera del Instituto, a quien una vez acompañó a un *casting*. De este *flash-back* sabemos cómo la vida cambió, el dinero empezó a llegar a la familia, las deudas terminaron y en poco tiempo pudo dar a sus padres y hermana todo lo que ellos querían. Ese recuerdo de sus comienzos sirve para que se entienda la agresividad del entorno. Patricia le arrebató el trabajo a Lisa como Manuela le quitará a ella el suyo. Y luego otra chica, que ya está en la agencia, se prepara para destronar a Manuela. Es una historia como la de *All about Eve*, película de 1950 dirigida por Joseph L. Mankiewicz.

A continuación, Patricia va a casa de Jorge asumiendo que aceptará acostarse con él. Allí sabe que ha sido abandonado por Rosalía, su frágil esposa casi siempre internada en Suiza por una tuberculosis, y que la situación de ruina de Jorge solo va a permitir un trato innoble. Ella buscará quién compre los cuadros de su marido. Será Roberto y su entorno. Eso después resultará imposible, ya que Roberto está siendo investigado por blanqueo de capitales y la agencia está yéndose a pique, muy al estilo de la empresa de la Torre de cristal, de *Un millón de luces*. También se sabrá que Antonio sabe más de las contradicciones de Patricia que ella misma, y sabe que Elías es un pintor sin talento y una persona que no merece la pena.

En otro *flash-back* aparece Marcos, modelo de la agencia, juguete roto despedido por hacerse mayor y por una incipiente anorexia. El desastre está en su punto más alto. Patricia teme que no le van a renovar el contrato mientras que Elías está en la playa, desentendido de todo, y es interés de Patricia ahora vender los cuadros de su marido porque su representante está en quiebra. Por supuesto sin que Elías lo sepa, para no dañar su autoestima. Vuelve a sufrir otro accidente “me hice un hematoma enorme en el glúteo derecho y una herida en la pierna al clavárseme el borde de un escalón” (SÁNCHEZ, 2013: 180).

A lo largo de la novela se ve que Patricia ve a través de los otros. Sigue el dictado de Elías sobre el ideal de una relación antirromántica. Desde su primer encuentro, en otro *flash-back*, sabe el lector que ella va a su casa, la limpia porque estaba muy sucia “su casa era como él, sin adornos ni tonterías” y “cuando terminé me senté en la cama a hojear un libro y cuando él terminó vino a mí y sin mediar palabra me tumbó y me hizo el amor” (SÁNCHEZ, 2013: 189). Sobre el trabajo, asume su papel de esfinge misteriosa que no puede expresar su interior, así se lo han enseñado Antonio e Irina; su forma de encarar el trabajo debe ser disciplinada y alejada de las emociones verdaderas.

Después de Manuela, piensa que su enemiga es su hermana Carolina. Y explica su relación con ella. Para vivir su vida, en otro *flash-back* de esta narradora deficiente, sabemos quiso casarse en enseguida con Elías y le había pedido a Carolina que fuera su madrina en su boda, en un matrimonio que no aceptaba su familia, que temía verse postergada por Elías “mis padres se llevaron un disgusto enorme [...] por eso de que a partir de ese momento dejaría de pasarles dinero” (SÁNCHEZ, 2013: 191). Se ve que la relación nace con temor. Ella se casa a los cinco meses de conocer a Elías, temeroso de que él se eche atrás. Carolina el día de su vida le dice con un tono duro “ya lo tienes todo” (SÁNCHEZ, 2013: 192) que Patricia sabe interpretar como envidia y resentimiento. No le perdona ser más baja, menos estilizada que Patricia, ella recuerda que la llamaba “larguirucha” y el día de su boda le dijo a Elías que se casaba por su dinero. Tampoco soportaba la idea de que Patricia se convirtiera en actriz. Patricia empieza a abrir los ojos “yo creía que era preocupación por mí y (...) ahora creo que era obligación y desprecio” (SÁNCHEZ, 2013: 195).

Después analiza si será Irina, una mujer tan dura y de pasado tan misterioso. Una persona sin familia, que se viste y comporta casi militarmente y de quien depende en mucho la renovación de su contrato, o al menos eso cree ella. El mundo parece desechar a las personas cuando estas dejan de representar un beneficio. Le hace sospechar que algo esconde un misterioso colgante del que nunca se desprende con forma de esfinge.

Otro sospechoso es Antonio, el director de la agencia, pero él ni siquiera la escucha con el tema del contrato y su renovación. En pleno verano, y cargando con *El amante de Lady Chatterley* aún sin leer, se va la playa, a ver a Elías, que ha decidido vivir en aquella casa de forma permanente. Y preparando su viaje ve en la televisión una noticia sobre blanqueo de dinero, y escucha nombres que le resultan familiares: Sharubi

y Karim y unos talleres clandestinos de ropa. Por supuesto, ya hemos visto que es la televisión quien conecta a los individuos en *Un millón de luces* y en *Últimas noticias del paraíso*. Aquí también tiene su papel. Inmediatamente ata cabos:

Qué ingenua era en aquellos días. Iba por la vida sin enterarme de nada. El trabajo, el amor, emborracharme un poco en alguna fiesta para liberarme de las tensiones, ganar dinero para sentirme segura. Ni en un millón de años me habría dado cuenta de que el mundo era un embrollo, como decía Irina, donde los pensamientos mueven el viento y las miradas te destruyen o te salvan (SÁNCHEZ, 2013: 206).

El proceso de los accidentes le ha llevado a recapacitar sobre la relación que mantiene con sus compañeros de trabajo, con Manuela e Irina, la insolidaridad de su mundo profesional y también ha pensado en Roberto y su esposa Isabel, luego se ha dado cuenta del comportamiento agresivo de Carolina y empieza a sentir el abuso de sus padres, y ahora percibe los negocios turbios de Antonio Magistrelli y de cómo ha sido utilizada. Le falta poco para llegar a desvelar el resto “ahora que sabía que no todo está en la realidad” (SÁNCHEZ, 2013: 207).

Una señal de que su psique empieza a cambiar es que por primera vez ella misma es capaz de sentir esa sombra invasiva que le había señalado Viviana, y acto seguido, en su encuentro con Elías “olía a vino y por primera vez en mi vida no me hizo gracia que me besara” (SÁNCHEZ, 2013: 208) y después añade “supe en ese instante que quedaba registrado en el cerebro primitivo de las emociones intocables, para bien o para mal” (SÁNCHEZ, 2013: 209).

Está a punto de abrir los ojos, pero antes debe volver a Barcelona, y una frase de Viviana no puede ser obviada “hay personas que (...) les asombra la cantidad de cosas raras que les ocurren y no se dan cuenta de que son ellos mismos quienes las provocan” (SÁNCHEZ, 2013: 211). Aunque ella todavía no es capaz de abrir los ojos definitivamente, el saber que Viviana ha vivido una tragedia le hace comprender que “a ella su sufrimiento la empujó a un mundo distinto” (SÁNCHEZ, 2013: 213).

La siguiente persona de quien sabremos su vida es Daniela, la empleada venida de Rumanía, que “nunca pedía nada” (SÁNCHEZ, 2013: 215). Su vida son sus hijos en Rumanía, por eso quiere dejar la casa y volver a su país. Ella también aporta creencias mágicas, que parten de su tradición, con la vela encendida permanentemente en su cuarto. Deja en la casa todos los regalos que Patricia le ha dado, prueba de que realmente no le interesaban, pero sobre todo deja “un cuaderno escrito de su puño y

letra en rumano” (SÁNCHEZ, 2013: 219) que será el desencadenante de su nueva vida. La llegada de Daniela a la casa y cómo ha habido siempre una falta de comunicación entre ellas “no sabía gran cosa de Daniela y puede que ya nunca lo supiese” (SÁNCHEZ, 2013: 225) le va a dejar sin embargo un hueco que, en cierto modo, su marido, ya instalado permanentemente en la casa de la playa, no provoca “se había llevado algo: a sí misma y las fotos de sus hijos” (SÁNCHEZ, 2013: 226). Era su cuidadora, algo parecido a una madre que no ejerce como tal. La salida de Daniela tiene una interpretación diferente por parte de Elías, que piensa que Patricia la ha tratado bien sin importarle realmente su persona. Y le confiesa que Daniela ha estado enamorado de él.

La última prueba es la definitiva. Es el colgante de Irina, y para ello antes debe suceder el episodio de la compra de coca de Manuela en el barrio marginal, El Poblado. Contrata a El Tejas, un delincuente, que acaba golpeando a Irina para quitarle el colgante con forma de esfinge. Por trescientos euros consigue a alguien que va a robarle ese misterioso colgante que, supone, ejerce un poder maléfico. Con el colgante en su poder, regresa a Barcelona, repite el ritual de tomar el AVE y luego el taxi, y aún dice “yo no imaginaba un mundo mejor que el mío” (SÁNCHEZ, 2013: 259) cuando aún olía a verano, pero ya ha empezado a manifestar contrariedad por los abusos de su hermana, aunque es al mismo tiempo su “ser preferido de toda la humanidad, aunque yo estuviese enamorada de Elías” (SÁNCHEZ, 2013: 278).

La esfinge, como talismán tiene el extraño poder de darle la vida a Irina, quitándoselo va a morir, por eso se lo devuelve. Entra en la cama del hijo de Viviana, Felipe, para pasar la noche, y en cierta manera se crea entre ellas una hermandad profunda. Viviana le da otro talismán una piedra morada (SÁNCHEZ, 2013: 267) y ella le da la planta de la rododendra. En el bar no quieren cobrarle el té, Patricia empieza a mostrar un dominio sobre su persona (SÁNCHEZ, 2013: 268).

Poco a poco el nudo se va deshaciendo. Manuela confiesa que está enamorada de Irina, y después Irina le desvela los líos de Antonio en la trama de dinero ilegal (SÁNCHEZ, 2013: 271). Internada en el hospital, Irina va perdiendo su vitalidad sin el colgante, y por eso Patricia lo recupera con gran riesgo y se lo coloca de nuevo en el cuello. Irina en cuanto lo tiene empieza a recuperarse. Para mostrar la dificultad de vivir en un mundo donde domina la codicia, la enfermera, en un descuido, roba el colgante que Patricia ya ha puesto a Irina, la esfinge “se lo había echado en el bolsillo sin darse cuenta” (SÁNCHEZ, 2013: 273), pero Patricia se da cuenta y a cambio de una transferencia bancaria de mil euros se lo devuelve. La realidad ya no es un

cuento de hadas; Patricia sabe ver y tomar las decisiones que son precisas. El poder del dinero, la codicia y el engaño tiñen la novela de un tono pesimista pero al mismo tiempo demuestra que ha aprendido, que estos meses han servido para que saber mirar y a defenderse. Tanto, que entiende la motivación de tentación de la enfermera “es normal, estás harta de todo. La enfermedad, la muerte, el mal olor. Pero esto es todo lo que hay, no hay nada mejor. Por lo menos tú no tienes que viajar y estar bella” (SÁNCHEZ, 2013: 274). Incluso, al hablarle, incorpora un vocabulario duro, propio de una novela negra “dentro de un rato vendrá una muñeca de un metro ochenta muy lista. Es politoxicómana y una grandísima zorra” (SÁNCHEZ, 2013: 274). Se refiere a Manuela. La enfermera le pasa su número de cuenta mientras trasladan a Irina, entre las dos, a su discapacitado. Irina necesita salir del hospital anónimamente, su enfrentamiento con Antonio hace que peligre su vida. Estamos en una trama de novela negra y de intriga. El ritmo es vertiginoso, de *thriller*, en medio de trama peligrosa, con blanqueo de dinero y negocios turbios.

Posteriormente, con la nueva empleada en la casa, otra rumana, se descifra el diario de Daniela y la verdad saldrá a relucir. Vuelvo al eje de la familia de Patricia. Toca ahora desenmascararla.

Su hermana es la encargada de traer a Ionela, la nueva empleada “la enviaba para abrirme los ojos y enseñarme a luchar” (SÁNCHEZ, 2013: 278). Ionela le dice que por el diario de Daniela sabe que su marido la engaña. Se ha acostado con Daniela, pero planea abandonarla por Rosalía. La manera fría de decirle que no siente pena por ella, que es rica y que puede tener otro marido cuando quiere, pone tierra en la fantasía de Patricia, “de pronto, lo veía separado de mí” (SÁNCHEZ, 2013: 288).

El desenlace se precipita en dos escenas que recuerdan otras novelas y películas de Hitchcock. Ionela en el Ritz le dice “cuando estás sola puedes hacer todo lo que te da la gana” (SÁNCHEZ, 2013: 291). La liberación que propone Ionela contrasta con Patricia “siempre tenía que estar pendiente de mí, de gustar” (SÁNCHEZ, 2013: 291). Incluso en el sexo, confiesa que se preocupaba de los gestos y ruidos que hacía, con Elías no se permitía un gesto involuntario. La escena con Ionela en el Ritz provoca otro *flash-back*, su noche con Marcos en el mismo hotel. Aquí Patricia ha vivido una experiencia sexual diferente “me dejé llevar sin importarme no parecerme exactamente a mí misma (...) no dije te quiero ni intenté mantenerme todo el rato sexy y sensual” (SÁNCHEZ, 2013: 294).

Ionela es la verdad desnuda, “el mensajero de la verdad” (SÁNCHEZ, 2013: 297) sigue leyendo el diario “cuando usted compre los cuadros que está pintando, él y la señora Rosalía se escaparán juntos a unas islas” (SÁNCHEZ, 2013: 269).

Patricia vuelve a casa de Jorge, allí lo ve abandonado, ya no le importa. Desea saber dónde encontrar a Rosalía, que vive en la calle donde casi la habían atropellado meses atrás, al lado de su banco. “Rosalía no llegaba a ser como quería ser” (SÁNCHEZ, 2013: 304). Por fin sabe la verdad “estaba siempre tan preocupada porque le fuese bien a mi marido que no llegaba a verle tal como era” (SÁNCHEZ, 2013: 306). Ahora comienza su trabajo de olvidarlo y aprender a andar por sí misma.

A continuación Irina le pide que vaya a su despacho y coja un pendrive escondido en un cajón. Tendremos pues la escena de suspense en que Patricia tendrá que abrir con “una llave que encajaba a la perfección” (SÁNCHEZ, 2013: 318), elemento muy simbólico en su obra, un cajón y extraer el objeto que, en sí mismo, también guarda un gran poder mágico, la prueba de los manejos turbios de Antonio. Al salir de la empresa, llega a ver a la chica aún más joven que Manuela, la que acabará sustituyéndola (SÁNCHEZ, 2013: 329) una reflexión que muestra hasta qué punto Patricia es consciente ya de las reglas de juego. La situación de la heroína escondida abriendo un cajón mientras teme que alguien la descubra forma parte de nuestro imaginario cultural cinematográfico.

Para liberarse del chantaje también de su familia, Patricia pasará por una situación muy embarazosa. Al padre hay que operarlo y la familia presiona para que la internación se haga en un hospital caro, privado y ya lejos de las posibilidades económicas de Patricia, modelo que apenas trabaja. Sobre el tema, Patricia dice que “hubo reproches; ya era hora de que llamara” (SÁNCHEZ, 2013: 314), y eso era porque estaban esperando la transferencia para pedir cita para la operación. Nadie se pregunta qué le pasa a Patricia, por qué está mal. Lo que les importa en realidad es el dinero. Cuando Patricia argumenta que está mal de dinero el chantaje de su madre es directo “tú no estás sola en el mundo, tienes una familia (...) te llevé nueve meses en el vientre (...) ¿Qué manera es esa de hablarle a tu padre?” (SÁNCHEZ, 2013: 315).

Patricia está sintiéndose culpable y asustada, dos estados de ánimo que favorecen la vampirización:

Le dije profundamente avergonzada que cuando hablase con el gestor financiero les llamaría. Le dije que si no iba nunca a verlos más era porque mi vida

era muy complicada. Tenía muchas ganas de llorar. Me acordaba de cuando mis padres nos llevaban al cine y de cuando mi madre se enfrentaba a mis profesores y cuando íbamos a la playa en verano y cuando celebrábamos mi cumpleaños. Mi madre tenía razón, yo tenía una familia y algún día mis padres morirían. ¿Qué haría yo sin ellos? (SANCHEZ, 2013: 315).

Con todo eso, llora Patricia pero sus lágrimas “venían de un manantial lejano y secreto que no conocía” (SÁNCHEZ, 2013: 316). Y decide hacer la transferencia para la operación y subirle el sueldo a su hermana. En este momento, sin que su familia lo sepa, tal vez ella tampoco del todo, está despidiéndose del peso de la culpa, y lo hace dándoles el último gesto de generosidad.

El último chantaje de Elías, su supuesta hospitalización, no surte efecto; al revés, descubre aún más la manipulación que ha ejercido sobre ella. Patricia se sentía fuerte controlando no decirle que sabe de su traición. Ahora, viendo que se habría ofrecido sexualmente a Jorge para ayudar a su marido, recapacita “no hay que darlo todo en el amor, siempre hay que reservarse un poco” (SÁNCHEZ, 2013: 324).

La llegada de Viviana a Madrid, el reencuentro de dos amigas que van a crear un pacto de apoyo en el que las dos salen ganando es una señal de que por fin Patricia ha aprendido a amar y a ser amada, a compartir recibiendo y dando cariño. Al final, descubrir que la energía negativa le llegaba a través de Rosalía (en una interpretación mágica) permite sellar entre ellas una amistad para siempre. Juntas irán a casa de Rosalía, encontrarán una fotografía de Patricia, y saldarán esa cuenta pendiente con alguien que quería destruirla “la que está chupándote la energía a través de tu marido, pensando mucho en ti y envidiándote” (SÁNCHEZ, 2013: 333) es Rosalía, así lo ve Viviana. La visión de Rosalía, amando al hombre y no la obra de Elías le descubre a Patricia otro lado de la verdad “cuando se enteró de que tú eras esos clientes anónimos que se interesaban por su obra, se hundió. Y no te lo perdonará jamás” (SÁNCHEZ, 2013: 335). Incluso aceptando esa parte de responsabilidad, Patricia ya no quiere saber nada de Elías, él es el pasado “si no tenía dinero era por mi culpa, por haberle cubierto los gastos y no obligarle a hacer algo nada más que pintar cuadros que nadie quería. Me había equivocado tanto sin darme cuenta” (SÁNCHEZ, 2013: 356). Otra vez el agua con su poder purificador “entramos en un bar para lavarnos las manos, la cara y beber algo. Era una manera de dejar atrás el pasado” (SÁNCHEZ, 2013: 336).

Como buen desenlace paradójico, abierto, puede verse el final como una resolución de una intriga esotérica; y en este caso Rosalía es la culpable, o verlo desde

un punto de vista moderno, era la culpa la que había ahogado la libertad de Patricia, rodeada de vampiros que se aprovechaban de esa debilidad “quizá mi vida ahora fuese un desastre, pero era completamente mía (...) la estaba haciendo con mis propias manos” (SÁNCHEZ, 2013: 337). El aprendizaje ha sido en todos los sentidos, pues al mismo tiempo que entiende que ha sido utilizada por todos, ella percibe que su manera de comprar el bienestar de los suyos a través del dinero ha sido equivocada. Eso también ha contribuido a anularlos, Viviana le dice una gran verdad “¿no te das cuenta de que te preocupas demasiado por los demás? Los vuelves débiles. Todo el mundo se las arregla para sobrevivir” (SÁNCHEZ, 2013: 338). Su amistad ha fortalecido a Viviana también, la ha sacado de su profundo dolor por la muerte de su hijo y le ha dado confianza en sus poderes mágicos “solo tú has estado en su cuarto. Felipe es un ángel-dijo y los ojos se le fueron llenando de lágrimas poco a poco como si el recuerdo más amado empezara a salir tímidamente, a liberarse. También *Kas* me miró con ese lagrimeo que suelen derramar los gatos” (SÁNCHEZ, 2013: 339).

Como pasa en *Lo que esconde tu nombre*, con la nueva vida viene una posibilidad de crear un negocio, junto a Irina. El final de *Un millón de luces* no permitía esa salida esperanzada; de hecho la narradora se queda mirando el edificio de la Torre de Cristal, sucio, sabiendo que la guerra de vanidades seguirá en el edificio y que ella tendrá siempre el refugio de la literatura, pero que deberá seguir buscando una forma de ganarse la vida con un nuevo empleo. En *El cielo ha vuelto* la protagonista ha encontrado su lugar en el mundo y su identidad está firmemente asentada, por eso encontrará un nuevo camino. El cuento termina en un desenlace feliz, complejo, diferente al que plantean en los cuentos tradicionales. Patricia confiesa su responsabilidad a Irina en el robo del colgante, e Irina no solo la perdona sino que la anima a continuar hacia un nuevo camino “antes serías feliz (...) pero ahora eres mejor” (SÁNCHEZ, 2013: 346). La despedida de Viviana es hermosa porque deja al gato con Patricia, le devuelve el dinero, le regala un elixir que hará que el cielo vuelva y el regalo de su mascota “cogí a *Kas* en brazos y lo acaricié” (SÁNCHEZ, 2013: 347).

Marcos reparece “era como si hubiésemos ido mutando juntos sin saberlo” (SÁNCHEZ, 2013: 349) y luego pedirá el divorcio “no voy a volver a comprarte tus cuadros” (SÁNCHEZ, 2013: 353) le dice a Elías. Y después “todo se volvió oscuro, como si me hubiera quedado ciega durante unos segundos” (SÁNCHEZ, 2013: 353). Es una ceguera simbólica tal vez del que de repente tiene mucha luz, lo que le va a permitir entrar en otra etapa de su vida. Con los ojos abiertos ya sabe que su separación no va a

ser fácil, que todo sería complicado porque Elías se resistirá a esa separación “tenía que hacerlo todo yo” (SÁNCHEZ, 2013: 353). Pero ya sabe que su amor por Elías se parecía a una dependencia “sentía por Elías algo parecido a lo que sentía Manuela por El Poblado” (SÁNCHEZ, 2013: 357). Empieza a admitir que Elías ya no es su problema, y llega a ver que “Elías me había deseado la muerte a través de Rosalía” (SÁNCHEZ, 2013: 362). El supuesto intento de suicidio de Elías es la última estrategia para enganchar a Patricia, pero no conseguirá retenerla. Incluso intenta acostarse con ella, como otras veces, para atraparla, pero esta vez ella sabrá decirle que no.

Patricia ve que “el mundo había vuelto a colocarse del derecho. La tierra abajo, el cielo arriba, los mares en su sitio” (SÁNCHEZ, 2013: 356). Pero antes tiene que ocurrir una escena semejante en intensidad a la que vive Verónica en *Entra en mi vida* con una encerrona de Antonio y sus matones. La conclusión a ese capítulo, y que se extrapola a toda la novela, es que es imposible conocer a las personas; sentía afecto por Antonio e incluso ni se hubiera puesto de su parte si le hubiera renovado el contrato. Aquí vemos ese sentido común de los personajes de Clara Sánchez, que en medio de los dramas existenciales son capaces de pensar en términos muy prácticos.

Patricia se muda a un apartamento del centro, se queda con *Kas*, Viviana se va a la India para profundizar en su mundo espiritual. Al final hay una princesa despierta, empresaria y posiblemente con un nuevo compañero, Marcos, un hombre al que no debe nada, en una propuesta realista e igualitaria de amor. ¿Qué tendrán las gotas que le ha dado Viviana? Autoconfianza.

Volvemos en esta narración a encontrarnos con dos argumentos que corren paralelamente. Un discurso aparente y un discurso real, duelo entre la ficción y la verdad. Patricia ha sido capaz de construirse una vida a su medida, como si viviera un sueño de una princesa de un cuento maravilloso. Ella es la bella que se ha casado con su príncipe y viven en un castillo fabuloso. Sus padres son los reyes de un reino donde prevalece el amor y la justicia. En esta narración llena de mentiras, una mujer, una bruja del cuento, va a tener que despertarla para salvarle la vida.

En la entrevista mencionada de Silva “Hoy es cuando más plena me siento como mujer”, publicada en *La Prensa* de Perú, el 10 de febrero de 2014, Clara Sánchez explica claves interpretativas de esta novela, de estructura compleja pero de ritmo ágil y en lenguaje sencillo; y la impresión de que con esta novela ha alcanzado una escritura más segura y pena:

P. -Una constante en su narrativa es esta idea que no somos lo que parecemos.

R.- Y nos pasamos la vida descubriéndolo. Por eso es que mis novelas tienen casi todo ese aire de novela policíaca, de suspense, de thriller psicológico, porque los personajes tienen que descubrir la verdadera naturaleza de los otros personajes a lo largo de la historia. Eso le ocurre a Patricia, que debe descubrir cuál es su verdadera relación con su marido, con su familia, con la gente del trabajo. Tiene que desenmascarar sus sentimientos, enfrentarse a sus miedos. Esta es una novela muy contemporánea, como todas las mías, que habla del miedo, del amor y de la fragilidad con la que vivimos. Pero, todo eso envuelto en mucha agilidad y sencillez.

P.- Sencillez es una palabra con la que se podría resumir la novela. Usted tiene 59 años. ¿En qué etapa cree que se encuentra no como escritora sino como mujer, como ser humano?

R.- Creo que estoy en el mejor momento de mi vida. He perdido ya muchos miedos, tanto como escritora y también en la vida misma. Ya no tengo tanto miedo a no gustar. Esto es lo que le pasa a Patricia en la novela, esto lo puse en su psicología, se lo entregué. Ese miedo a no gustar, al rechazo. Hoy, es cuando más plena me siento como mujer, como escritora. Es el momento de mi vida en el que me vienen las ideas de una manera más ágil. No tengo casi que salir a buscarlas. Mi mente está, hoy, en su máximo desarrollo imaginativo. Me siento como cuando tenía cinco años. Y sobre todo, he perdido el miedo a mostrar mi lado más imaginativo. Siento dentro de mí muchísima libertad creativa. Estoy muy contenta con lo que me ha dado la vida, con sus luces y sus sombras (SILVA, 2014).

El universo de esta novela, de manera incluso más predominante que en otras siendo todas muy sensibles a la problemática del ser contemporáneo con una mirada desde la mujer, es femenino. La autora describe una sociedad que no permite que las mujeres sean seres libres y también describe algo más sutil y quizá más importante. Clara Sánchez a través de un personaje tan perdido como lo es de Patricia, tan *esquizofrénico* que tiene dificultad para observarse a sí misma, presenta el dilema de la mujer que se dice “emancipada” en estos tiempos, capaz de ganar mucho dinero pero incapaz de tomar decisiones por sí misma sin esperar la aprobación de sus seres queridos. Esas son las cadenas de las que debe desembarazarse para poder sobrevivir.

Porque en el planteamiento de esta novela, como en *Presentimientos*, se encuentra una mujer incapaz de controlar su vida. Es importante que este personaje, Patricia, haya desarrollado una profesión que le da dinero, el gran objetivo que se persigue en esta sociedad. Pero el dinero sin autonomía emocional no proporciona la libertad. Con ello la autora plantea que la liberación femenina, una vez conquistado un espacio profesional, al menos en términos generales, solo será completa cuando ella misma se libere del papel de sumisión emocional en relación a los demás. Todos, hombres y mujeres, son susceptibles a ser vampirizados por su entorno; sin embargo, la presión sobre la mujer en este terreno es más fuerte. Clara Sánchez propone otra forma

de hacer las cosas, donde cabe una mujer más libre en una relación más coherente con su yo interior. La autora postula otro tipo de relación afectiva y otro tipo de relación con la familia. Nadie es, parece decir la autora, responsable de la felicidad del otro. Y eso significa que uno lo es mucho de la suya propia. Si esto debe ser un principio rector en la vida de cualquiera, la presión sobre las chicas, con el discurso de la *bella durmiente*, les obliga a tener una determinación mayor para escaparse del estereotipo.

La sociedad entrega a esa mujer modélica (y nunca mejor dicho en esta novela) un envoltorio de éxito que esconde una tesitura vital dominada por la melancolía y la soledad. Es la orden no pronunciada pero que aún se impone en los universos familiares: que la mujer tenga una vida en función de la mirada del otro, de las necesidades de su entorno. La tragedia es que cuando el otro no valora la entrega, y eso no ocurre cuando la entrega se da por hecho como imposición social, la mujer acaba aceptando que la vida, en su caso, es donarse sin contrapartidas. Su cuerpo avisa a Patricia, entregándola emocionalmente a la desesperación y al dolor, de que necesita otro discurso.

Dentro del panorama plural de la novela española actual, llama la atención la cantidad de nuevas escritoras. Tal vez, porque la novela de mujer vende (las editoriales apoyan este fenómeno) o tal vez porque nunca como hoy la mujer ha disfrutado de tantos derechos, hay muchas mujeres con la aspiración de escribir novelas y dedicadas sostenidamente a esta vocación. Entre otras cosas ayuda al fenómeno también que la mayoría de los lectores son mujeres. ¿Cabe preguntarse si es posible hablar de una *literatura de mujeres*? La respuesta mayoritaria de las propias escritoras es negar su existencia; en general, prefieren que se las vea, a cada una, dueñas de una escritura propia y que no se las encasille en un formato que aún se mira con prejuicios.

Muy lejos de antiguas reivindicaciones feministas, De Castro (2002), sin embargo, distingue algunas características generales en la novela actual escrita por mujeres y que vemos en Clara Sánchez: la ausencia de dogmatismos; la capacidad de entenderse y entender a los otros; el deseo de encontrar la propia identidad, el empleo de la primera persona narrativa (en sus formas de *ficción autobiográfica* o *autoficción*, *novela memorial* y *novela personal*).

La profesora De Castro advierte que Ciplisjauskaitė (1994) señala como características principales de estas escritoras su preferencia por la narración en primera persona, el énfasis en el lenguaje donde las palabras identifican a los personajes y la atención a los movimientos psíquicos interiores (DE CASTRO, 2002: 172). Sobre el tema

de si existe o no una literatura de mujeres con características propias hay un gran debate abierto. No es el objetivo de este trabajo elaborar un informe sobre la polémica, que está abierta. Creo, sin embargo, que el mayor problema no estriba en que pueda haber elementos comunes entre las autoras y que pueda percibirse una mirada femenina en la forma de percibir aspectos de la construcción de la ficción narrativa. La cuestión es si eso puede, según una perspectiva llena de prejuicios, “desmerecer” la calidad literaria del texto. Sobre el tema se hablara en esta Tesis Doctoral en otro capítulo dedicado exclusivamente al tratamiento de los personajes en la obra de Clara Sánchez.

En la presentación de libro ocurrida el 28 febrero de 1996, libro que agrupa cuentos de catorce autoras *Madres e hijas*,²⁷ del que escribe Amelia Castilla para EL PAÍS una noticia titulada “14 escritoras cuentan en una antología la relación entre madres e hijas”, surgió un debate inesperado que no quiero dejar de anotar aquí. Lo que allí sucedió deja a las claras cuánta discusión existe sobre el tema de la literatura escrita por mujeres:

Primero se planteó como debate, luego fue un coloquio y al final se convirtió en una discusión entre Vicente Verdú y cuatro escritoras. La presentación del libro *Madres e hijas* en la Biblioteca Nacional acabó en un agrio debate sobre si la literatura femenina tiene o no rasgos específicos. Verdú, que debía actuar como moderador y fue provocador, levantó los ánimos de Laura Freixas, Josefina Aldecoa, Soledad Puértolas y Clara Sánchez cuando aseguró que existe una literatura de mujeres como hay una literatura inglesa. "Es más emotiva, más espontánea, está basada en un lenguaje más directo, es menos reflexiva y está más falta de humor", aseguró, al tiempo que se mostraba admirador de un puñado de escritoras. La chispa saltó cuando Verdú añadió que a la hora de evaluar el producto masculino y femenino el resultado era claramente inferior por la parte de las mujeres. Le respondió Soledad Puértolas, asegurando que cuando escribe siente "como persona". Le apuntilló Josefina Aldecoa, alegando que "al verdadero escritor sólo le interesa el ser humano". Clara Sánchez le recordó una cita del siglo XVIII que aseguraba que no es verosímil atribuir rasgos de ingenio a seres que no los pueden tener como las mujeres y los criados. Y Freixas, defensora de la literatura femenina, aseguró que siempre que se produce "nos atribuyen una intención feminista u oportunista. La extraña discusión concluyó como debería haber empezado, con un análisis de las relaciones entre madres e hijas. Las escritoras coincidieron en que las relaciones en tiempos pasados con sus respectivas madres fueron historias de silencio y que las actuales con sus hijas o hijos son mucho más intensas (CASTILLA, 1996)

La obra de Clara Sánchez entronca su narrativa con las obras de las mujeres que hoy escriben. El relato intimista es omnipresente en Clara Sánchez; su narrativa representa prioritariamente una indagación sobre el mundo interior de su protagonista y

²⁷ Queda pendiente para un trabajo posterior el estudio de los cuentos de Clara Sánchez. En este volumen se encuentra “Cari junto a una motocicleta roja”. En: *Madres e hijas*. Freixas, Laura (ed.). Barcelona: Anagrama, 1996.

sobre sus relaciones interpersonales. La reflexión sobre la necesidad de la emancipación emocional de la mujer es el tema capital de la novela *El cielo ha vuelto*.

Los conflictos familiares en *El cielo ha vuelto* solo se pondrán al descubierto cuando Patricia se rebele contra todo su entorno, acepte ver el egoísmo vampírico que no le permite ser y hacer lo que quiere. Por este motivo, los diálogos entre ella y sus padres y entre ella y su hermana son reducidos a la mínima expresión. La estructura familiar tradicional obliga a Patricia a servir a sus padres, que le van a reprochar inmediatamente cualquier salida del canon de hija obediente y sometida, o a su hermana, que domina la psicología de Patricia al punto de responsabilizarla también de su falta de éxito. No es para mí casual que Carolina esté “masculinizada”, y que explote la culpa de quien ha triunfado por guapa, cuando ella es vista por su hermana de forma admirativa “era una intelectual y sabía lo que convenía decir en cada ocasión. Lo cierto es que llegó un momento en que sin Carolina me sentía desarmada” (SÁNCHEZ, 2013: 89). Su nombre ya indica su “virilidad” que en este caso pretende manipular el potencial de entrega generosa de Patricia para su interés personal.

En *El cielo ha vuelto*, los padres siguen un patrón conocido. Como vampiro emocional que es, el padre es un agente pasivo; la madre es activamente agresiva si es necesario. A ambos les preocupa que la hija se case porque dejarán de recibir su dinero. Cuando el padre tiene que operarse, su reacción ante la demanda de dinero es dejar que la madre desarrolle una argumentación dura, directa y claramente manipuladora para que la hija ceda, como efectivamente hace aunque sea por última vez; ya tiene los ojos abiertos. En el estudio de Potok *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* (2010) se establece más o menos esto, que las protagonistas tienen una relación muy conflictiva con sus progenitores. Normalmente el padre es un personaje demasiado pasivo y la madre un personaje que impone una serie de exigencias a su hija que marcan una relación llena de conflictos.

A pesar de la esperada transformación de la función paterna —en 1980 Elisabeth Badinter anunciaba una «revolución de la mentalidad masculina» respecto a su rol de padre y el nacimiento del concepto de «amor paternal»— la narrativa de mujeres escrita en la actualidad refleja la perpetuación del modelo en que el padre ocupa una posición privilegiada de dominio y de poder (frecuentemente utilizado de manera abusiva) sin mostrar intenciones de una mayor dedicación o afectividad hacia los hijos. El padre sigue siendo muy importante pero a la vez sigue siendo un problema. La literatura femenina representa una denuncia de las actitudes desdeñosas y machistas que ostentan los padres (Potok, 2010: 101).

Los padres abandonan a sus hijas –cuántos padres ausentes hay en las novelas de Clara Sánchez porque realmente se han ido un buen día de la casa (como en *No es distinta la noche*, el padre de Margo un buen día se harta de su enloquecida esposa y sale del hogar dejando a la hija en una situación complicadísima), o de una manera más disimulada a través de un trabajo que los deja tan atareados que no pueden poner su atención en su familia, (como en tantas otras novelas *Desde el mirador*, *El palacio varado*, *No es distinta la noche* en el personaje de Estela). Las madres son percibidas como tiranas –todas las novelas de esta autora plantean algún tipo de relación conflictiva y determinante entre la madre y la protagonista que produce una gran dificultad en su percepción de su femineidad como adulta y en cierto modo una repetición de las frustraciones sentimentales que vienen heredadas de ella. La madre de la narrativa de Clara Sánchez suele ser negativa por su inmersión en la tristeza y el chantaje emocional que se respira en su relación con su hija. *El palacio varado* marca un perfil clarísimo que es seguido en *Desde el mirador*. La madre más divertida, por inconsecuente e inmadura, es la de Fran en *Últimas noticias del paraíso* tal vez porque el protagonista es un adolescente, pero en general el tono de la relación entre la madre y la hija tiene aristas y percepciones en claroscuro. La autora, en una entrevista en 2013 de presentación de su novela *Entra en mi vida*, en la emisora Onda Cero, declaró: “No tuve coraje para vencer el peso emocional que mi madre depositó en mí”, declaraciones que no dejan sombra de duda. En la entrevista firmada por Busutil, también presentando el libro *Entra en mi vida*, y publicada en el periódico chileno *El Mercurio*, Clara Sánchez explica con profundidad cómo ha entendido la compleja relación madre-hija. En efecto, al leer estas líneas se recuerdan muchos pasajes de sus novelas, sobre todo *El palacio varado*, *Desde el mirador*, que son tan biográficas. Clara Sánchez muestra esa conexión amorosa que posee frecuentemente un peso a veces doloroso. En su respuesta tenemos muchas claves de *El cielo ha vuelto*:

Los padres tienen un gran poder sentimental sobre los hijos. Cuando yo era niña tenía la sensación de que mi madre lo veía y lo oía todo, que no podía engañarla y que poseía una gran capacidad para provocarme enormes sentimientos de culpabilidad. Las tragedias clásicas están llenas de líos de familia. La familia puede ser una gran máquina de generar culpabilidad. Patricia se siente culpable por tener más éxito que su hermana y por ganar más dinero que su padre (BUSUTIL, 2013).

Como dice Magda Potok (2010), las mujeres responden a un modelo de víctima. Me parece que encaja muy bien como uno de los motivos que mueven a mentirse a Patricia y a sentirse culpable de tener dinero y de haber tenido éxito como modelo:

A pesar de los intentos de racionalización, de dar explicación (aunque no justificación) al sistema dominante, la situación femenina de un ser oprimido ha desembocado en una cultura victimista en la que se describen las penas de la mujer, sus sentimientos de ansiedad e inferioridad, agravados por el sentimiento de culpa, una disposición significativa de atribuirse la responsabilidad de cualquier fracaso. La culpabilidad parece haber ganado el corazón de las mujeres (Badinter, 1984: 195) que, en consecuencia, no saben ser felices. El mecanismo trauma-víctima-autoculpabilidad es reproducido en múltiples narraciones (POTOK, 2010: 89).

En el caso de Clara Sánchez, la figura de la madre frustrada y depresiva que acaba transmitiendo esa angustia a todos los miembros de la familia, y de forma muy directa a la hija, que siente que le debe a la madre el deber de alegrarla o de sufrir junto a ella, victimiza a las dos. Los personajes protagonistas de Clara Sánchez, y en especial Patricia, tienen la creencia de que su triunfo económico es casi un insulto para los demás, en especial para su fracasado marido y para su familia. Por lo tanto, Patricia es una víctima de su propia sumisión.

El cielo ha vuelto cuenta una historia de una mujer que debe escribir su propio relato, eso implica buscar su sitio en el mundo y reconocer lo perdida que se encuentra. Su asidero es un apoyo espiritual y sobre todo es la amistad. Una de las características de las protagonistas de Clara Sánchez es que tienen una amiga que les permite andar en el mundo; lo hemos visto en *Desde el mirador* y en *Un millón de luces*. Son amigas de alma frágil; todas vienen de una tragedia pasada y pasan su vida como pueden. En este caso, Viviana es muy frágil de otra manera y muy fuerte porque ha decidido conducir su vida hacia lo mágico; es su amparo, su manera de sobrevivir al dolor de la pérdida de un hijo. Lo cierto es que Viviana, como Cati o Vicky son personajes que vienen de atravesar un campo de batalla, y llegan supervivientes de una tragedia que las ha dejado marcadas para siempre. Cada una, a su manera, son *outsiders*, ninguna de ellas responde al estereotipo de mujer que nos vende la sociedad. La maternidad es una enorme fractura en Cati y en Viviana, y en Vicky es su tabla de salvación pero, por los rasgos que tan sutilmente introduce Clara Sánchez, el niño acabará pareciéndose a Conrado o a alguno de esos ejecutivos agresivos de la Torre de Cristal. Ya en la infancia siente vergüenza de esa madre tan desequilibrada. Vicky es

una expresión de una maternidad bastante alienada, no saludable, sin duda. En el amor, también, Viviana, es una mujer que ha renunciado a una pareja que además fue quien atropelló a su adorado hijo. Son mujeres, Cati, Vicky y Viviana que para reencontrarse consigo mismas necesitan nuevas formas de vida, lo que, como dice Lagarde (1990), provoca que sean vistas por la sociedad dominante como locas o malas. Dos de ellas, Cati y Vicky, son adictas a las drogas. Viviana consigue sublimar el dolor sobre la esperanza de tener algún tipo de control sobre las energías sobrenaturales y, por tanto, opción para cambiar las situaciones de infortunio. Son mujeres que han tenido que optar por una vía iconoclasta, son unas inadaptadas según el modelo femenino impuesto por la sociedad patriarcal y marginadas de ella.

Clara Sánchez plantea la solidaridad entre mujeres para defenderse de la hostilidad del entorno. Es la amistad entre mujeres, entre la protagonista, Patricia, y su guía, Viviana, la que salvará a ambas. La fuerza de esa unión permite a Patricia rechazar un mundo de ficción donde inventa un matrimonio feliz y una familia unida. Viviana se afirma en su trayecto hacia lo espiritual gracias a la fe de Patricia en sus poderes.

El tema esotérico está muy presente en otras novelas de Clara Sánchez porque, como ella expresa en una entrevista, hoy en día permite a los seres humanos perdidos y desolados una cierta esperanza. Así se lo expresa a José Miguel Silva en el periódico peruano La Prensa, el 10 de febrero de 2014:

Quería hablarle un poco sobre el personaje de Viviana. ¿Es necesario que un autor crea en sus personajes? ¿Cree usted en los videntes, en la magia?

No es que crea, sino que creo que necesitamos agarrarnos a algo en la vida. Hay gente que va a la Iglesia todos los días, porque necesita sus santos, sus protecciones. Todos necesitamos ayuda. Sí veo que en España cada vez proliferan más las ‘Vivianas’. ¿Por qué? Porque necesitamos ayuda y lo que nos permite el mundo de la magia frente, quizá al mundo de la religión, es que la primera nos da recursos para transformar nuestra vida personalmente. Es decir, con unos hechizos, unos sortilegios o no sé qué, podemos hacernos la ilusión de que estamos transformando nuestra realidad. Mientras que, a lo mejor, el que está agarrado a la religión deja todo en manos de los santos y los dioses. Repito, cada vez se consulta más a las ‘Vivianas’ que a los propios curas (SILVA, 2014).

La narradora de *Un millón de luces* encontraba su camino a través de la cultura y la literatura. Julia en *Presentimientos* se libera de una pasión indigna fuera de su control. En esa línea de discurso, Patricia será quien quiere ser cuando se despierte del papel de princesa impuesto por la manipulación de una sociedad que todavía vende a

la mujer la ilusión de que necesita el amor para sentirse plenamente realizada. La búsqueda de Patricia es personal e interior, porque en realidad solo encontrará el camino cuando pueda verse a sí misma, entender cómo se ha equivocado con su visión de la vida.

Al mismo tiempo su desafío es fácilmente identificable en cualquier mujer actual. Una de las enseñanzas de su crisis es el percibir su grado de culpa en lo que le ha pasado. El problema, de eso se da cuenta al final de la novela, no es tener éxito, pero sí sobreproteger con el dinero e intentar agradar a todos. Sobre todo, tiene que abrir los ojos hacia el amor como droga, como dependencia tóxica, y buscar otra forma más igualitaria de relacionarse en pareja.

El cielo ha vuelto tiene un tono de reflexión sobre el dilema de la mujer actual, que tiene dinero, una profesión e incluso puede ser quien pague las facturas, pero que todavía cree que no está completa sin un hombre a su lado. La autora, en una entrevista concedida a ABC, nos habla del chispazo que puso en marcha la novela y de su opinión sobre los personajes y su intención de testimoniar el abuso emocional a partir de una novela que posee una naturaleza genérica híbrida. Así se lo cuenta al periodista del periódico madrileño, Lorenci, en la entrevista que lleva por título “Clara Sánchez: Los vampiros prefieren hoy las neuronas a la sangre”:

El chispazo surgió mientras hojeaba una revista de moda en la peluquería en la que vio a una atractiva modelo «que posaba de una manera lánguida». «El alma siempre encuentra resquicios por donde escaparse y noté algo extraño en su mirada: estaba asustada». Quiso saber qué ocurría en la vida de la joven y darle voz. «A menudo los medios niegan la voz a las personas más visibles, con Kate Moss por ejemplo, que está en la cima de la imagen pero casi nadie sabe qué piensa, cómo suena su voz o cuál es su vida».

Patricia pelea por un lugar bajo el sol, «por saber quién es». «Percibe a su familia de otra manera; detecta que hay personas en su alrededor que la vampirizan y se fija en cosas en las que yo no me fijaría». «A los vampiros de hoy, más que la sangre, les gustan las neuronas», reitera Clara Sánchez aclarando que ‘El cielo ha vuelto’ «no es un crónica ni de un ensayo sobre la moda». «Todo gira en torno al amor y en este caso Patricia tendrá que averiguar quién de las personas de su entorno no la quiere y desea su muerte.

No es una novela negra, pero la intriga hace avanzar la trama «psicológica y argumental» en clave de thriller. «El ritmo es crucial. Escribo novelas con una dimensión moral, no ensayos sociológicos, y tienen que entretener además de invitar a reflexionar. Trato de decir lo máximo con lo mínimo», resume la escritora (LORENCI, 2013).

Para llegar hasta aquí, tenemos la perspectiva de todas sus protagonistas que de algún modo están preparando el camino para Patricia. Así, los temores de Natalia,

Estela, Elena, la niña y la adulta en *El Palacio varado* y *Desde el mirador*, la narradora de *Un millón de luces* y Julia obtienen en los finales de sus historias desenlaces que no resuelven del todo su propio dilema. Superan la autodestrucción, la nada o el fracaso, pero asumen que vivir es un ejercicio difícil y que el dolor forma parte de él. A veces es el miedo al amor, el poder del dinero, la vanidad, o todo eso junto lo que provoca un final paradójico. Tenemos conciencia de que detrás de la realidad aparente hay una realidad aún más dura, más hostil, y Clara Sánchez advierte que hay que ser muy consciente de eso. Por supuesto, es necesario entender que *El cielo ha vuelto* parece escrito para que se reflexione sobre las ataduras que todavía impiden que las mujeres sean felices, las trabas pueden encontrarse en la mentalidad de las propias mujeres, pues el amor entendido como renuncia a una misma aún forma parte del código de comportamiento prescrito para la mujer, aunque no se diga o se enseñe conscientemente. Vuelvo a citar el estudio de Potok (2010):

El sujeto femenino, a fuerza del entrenamiento sufrido desde la primera infancia, renuncia a su propia autonomía, buscando la seguridad y orientación en un proveedor ajeno (Greer, 1971: 56–61, 82). De este modo, por lo general de forma inconsciente, las mujeres desarrollan un cúmulo de cualidades consideradas y valoradas como «femeninas»: sumisión, docilidad, belleza, bondad, obediencia al padre o marido, dedicación absoluta a la familia y renuncia a la vocación propia. En consecuencia, el cuidado de otras personas — niños, ancianos, enfermos y, en general, todos los familiares — recae en las mujeres, con la suposición de que disponen de una sensibilidad y abnegación “por naturaleza”. Como afirma Cristina Brullet Tenas en Sociología de las mujeres españolas, varios mecanismos estructurales y personales favorecen la reproducción de estas conductas y perfiles de género tradicionales: “En la familia, en la escuela, en el mercado laboral, en la política institucionalizada, se continúa construyendo una realidad social que relega a las mujeres a puestos subordinados y secundarios” aunque sea de forma más sutil y menos visible que en el pasado (Brullet Tenas, 1996: 306). Es igualmente aleccionador el razonamiento de Paloma Gómez que, en una de las aproximaciones más incisivas al problema de la anorexia, indica las causas de la enfermedad en el rechazo del modelo tradicional de feminidad y no en el anhelo de alcanzarlo, como suele suponerse (POTOK, 2010: 112-113).

Señala Ciplijauskaitė, (1994: 20-21-22) que existen algunas características sobre la literatura que atiende a la problemática de la mujer. Estas son la búsqueda de la identidad en los personajes femeninos como *leitmotiv*; la preferencia por el texto autobiográfico o al modo autobiográfico; el uso del “yo” para describir un proceso de concienciación de la mujer, que no quiere más “ser un ideal” sino forjarse sus propios ideales; la literatura como instrumento de reflexión, que explica que escribir sea una forma de re/crearse; el uso de *flash-back* y de los detalles aparentemente incoherentes

de la memoria; la visión del ego femenino en función de su subconsciente, tal y como pensaba Jung; el empleo de la memoria como motor de la novela. Todas estas son características que se encuentran en la forma de hacer novelas de Clara Sánchez y de manera muy singular aparecen en esta novela. En *El cielo ha vuelto* se asiste a una progresiva concienciación femenina gracias a las situaciones extremas que vive su protagonista. Al ir descubriendo lo que se oculta a sí misma y las verdaderas intenciones de los personajes que la rodean encuentra su propia fuerza para continuar adelante. La forma en que desenmascara a sus padres, a su hermana, a su jefe, a su marido, convierte la novela en una narración en continuo suspense. Navajas, en su estudio sobre narrativa y género “Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer” (1996) describe cómo la literatura de mujer propone indagar sobre la identidad femenina y el proceso de su autodescubrimiento desde un discurso ajeno a la sociedad patriarcal.

La nueva narración femenina propone una exploración de la subjetividad y la identidad en la que el movimiento inicial de destrucción de la herencia cultural rechazada se continúa con la exploración de nuevas formas del yo. Además, el descrédito de los códigos clásicos, adheridos a lo masculino, se sustituye con una configuración ética y asertiva de la feminidad (NAVAJAS, 1996: 38).

Apunta Ciplijauskaitė, (1994: 37) en su citado estudio cómo en las novelas de concienciación de la mujer aparece, como obstáculo principal para su evolución, lo que se ha llamado “ética del sacrificio”; y esta ética opera también en las mujeres emancipadas. Consiste en la actuación de algunas mujeres que, empujadas por la compasión, entregan su libertad al hombre que aman porque creen que así pueden protegerlo. La novela de concienciación de la mujer muestra que en la relación madre – hija puede existir un “espejo de generaciones”, esto es, una fricción entre el cambio y la continuidad y una inconsciente influencia de los discursos patriarcales transmitidos en la familia. En *El cielo ha vuelto* es obvio que Patricia experimenta estas vivencias, igual que su madre las ha heredado de la suya.

La descripción de las relaciones sexuales mantenidas con Elías también demuestra que el placer es momentáneo y lejano a la ternura y al intercambio afectivo. Es una sexualidad egoísta que se impone. Aunque no lo diga su consciente, evidentemente Patricia es una mujer que tiene relaciones sexuales muy insatisfactorias que no toman en cuenta sus necesidades. No en vano durante la novela la protagonista intenta inútilmente leer *El amante de Lady Chatterley* sin conseguirlo. Solo podrá llegar

al final de la lectura cuando ella, Patricia, se haya desenmascarado a sí misma y a los otros; allí empieza también la asunción de su sexualidad vivida como ella, verdaderamente, quiere. Por eso al final vuelve a aparecer Marcos, el modelo con quien había tenido ya una relación sexual esporádica. Ella recuerda que con él no se preocupa de resultar especialmente atractiva cuando está con él en la cama, es decir, consigue salirse del papel de mujer objeto a mujer sujeto.

Clara Sánchez en esta novela también habla de abusos en la infancia, como el de la compañera de Instituto de Patricia, Lidia, casos y delitos que se silencian, o cómo existe una rutina de abuso que impone a las jóvenes modelos que se acuesten con los señores que elige su agencia. Clara Sánchez muestra la sexualidad como un elemento de poder, pues está regido por los comportamientos que impone la sociedad a través de normas y reglas.²⁸ Lo que hace Patricia, aun sin ser consciente de ello, es constituir una experiencia nueva en la que se ve como sujeto de una sexualidad propia, no impuesta.

Por todo esto puede decirse que esta novela es un híbrido de géneros; hay intriga, *thriller*, elementos de la novela sentimental y del ensayo sobre el amor y la situación de las mujeres. *El cielo ha vuelto* es un estudio de los sentimientos complejos que pueden surgir entre dos; y no siempre para decir que el amor es un sentimiento positivo. La psique de Patricia avisa a su cuerpo de que precisa despojarse de su amor tóxico, dependiente, si no lo hace, su vida corre peligro. Por ello que sea una protagonista femenina no es baladí, y tampoco que el paradigma que se reedita es el del cuento de hadas. ¿Quiénes son los fuertes y quiénes los débiles en esta novela? ¿Qué significan palabras como “éxito” y “fracaso”? ¿Y “familia” y “pareja”? Las mujeres, tal vez por su historia de sumisión al hombre, tienen más dificultades para aceptarse victoriosas en el entorno de su intimidad. De aquí parte el primer punto de reflexión de este cuento de aprendizaje, de tratado amoroso basado en el modelo de un cuento, con una princesa dentro, pero que propone un pensamiento divergente: amar no significa responsabilizarse del otro; cada uno es responsable de su vida. Elías está enamorado de su fracaso, y en cierto modo, Patricia está fascinada por su personaje doliente, que la vampiriza porque los amores tóxicos funcionan como una droga que engancha y destruye a quien los padece.

²⁸ Tema profundamente tratado en FOUCAULT, M. (2007). *Sexualidad y poder (y otros textos)*. Barcelona: Folio, 62.

Patricia no tiene que huir de su realidad insoportable para pensar, no necesita alejarse para tener una perspectiva de sus ataduras, como le pasa a Julia en *Presentimientos*. Patricia tiene que realizar el proceso opuesto; necesita liberarse de su alienación que le ha permitido contarse un cuento de hadas irreal. Patricia necesita, y así se lo avisa su cuerpo en todos los accidentes que sufre, poner en crisis su propia versión de sí misma, enfrentar su conflicto interno hasta que se produzca la crisis total que le permita empezar a escribir en un cuaderno nuevo una historia más verdadera. Porque en cierto modo es también una escritora y claramente la intertextualidad aquí remite a los cuentos de hadas como código que no puede leerse sin reinterpretarse y adaptarse a las formas de vida de una mujer que reivindica todos sus derechos. Tenemos en Patricia a un sujeto que no sabe definirse, *esquizofrénico* en su ceguera, incapaz de superar las dificultades porque ha decidido no ver ninguna. La problemática que plantea Clara Sánchez es que toda la falsa arquitectura que se ha inventado Patricia forma parte de un engranaje discursivo que viene de la tradición y que hay que revisar.

Creo que las palabras de Clara Sánchez hablan por sí solas. En la noticia publicada en “El Mundo” sobre la participación de Clara Sánchez en la Jornada literaria de la *Institució Alfons el Magnànim* organizada por la Diputación de Valencia, el periodista señala lo que Clara Sánchez entiende como el “síndrome de Ana Karenina”:

En este sentido, la escritora ha acuñado el "síndrome Anna Karenina" para definir la dolencia sufrida por algunas mujeres "que necesitan vivir una gran pasión aunque machaque emocionalmente". Según Sánchez, "si pudiéramos más amor en la contabilidad y más frialdad en la cama, todo iría mejor" (*EL MUNDO*, 2014)²⁹.

Me parece interesante señalar la aportación de Marcela Lagarde en su estudio “Identidad femenina”, sobre el término femineidad porque pone de manifiesto cómo la mujer actual vive sobrecargada por las pautas impuestas al género desde la tradición. Patricia se enfrenta a este problema y se rebela contra él, su cuerpo se rebela antes, su subconsciente está dándole informaciones precisas. Para ello necesitará cambiar su lenguaje, su forma de expresar el deseo, de reconocerse y reconocer a los que la rodean. Esa decisión asusta porque quien se rebela va a tener a todos en su contra: los jefes, la familia, el marido...

²⁹ Con comillas en el original.

Ninguna mujer puede cumplir con los atributos de la mujer. La sobrecarga del deber ser y su signo opresivo le generan conflictos y dificultades con su identidad femenina. De hecho se producen contradicciones por no haber correspondencia entre la identidad asignada -cuerpo asignado, sexualidad asignada, trabajo asignado, vínculos asignados-, con la identidad vivida -el cuerpo vivido, la sexualidad vivida (Katchadourian y Lunde, 1981; Aisenson, 1989), el trabajo realizado, los vínculos logrados-. La identidad y los hechos vividos por las mujeres son evaluados y contrastados, además, con lo que en su círculo cultural se considera masculino o femenino. Así el género asignado, el género realizado y la conciencia de los hechos no corresponden. Zonas de la vida son integradas en la conciencia y otras son reprimidas, negadas, o llamadas con otros nombres. Destacan entonces los recursos que las mujeres ponen en marcha para enfrentar esta problemática. Fundamento y resultado de esta complejidad son la autoestima de las mujeres y el aprecio de lo femenino, de lo masculino, de las otras mujeres y de los hombres. Vivir en el mundo patriarcal hace a las mujeres identificarse y desidentificarse con las mujeres, con los hombres, con lo masculino y con lo femenino. No viven una identificación directa con la mujer y lo femenino, ni está excluida su identificación con los hombres y con lo masculino. Es común que voluntaria o compulsivamente, las mujeres dejen de vivir hitos de su feminidad y encuentren formas nuevas de vida. Sin embargo, como todas ellas son evaluadas con estereotipos rígidos -independientemente de sus modos de vida- y son definidas como equívocas, malas mujeres, enfermas, incapaces, raras, fallidas, locas (LAGARDE, 1990: 3).

4.4.2. Conclusiones

De esta forma se expresa Clara Sánchez en la entrevista realizada por Guillermo Busutil al periódico *El Mercurio* de Santiago de Chile y titulada “Clara Sánchez: No somos lo que parecemos y nos pasamos la vida descubriéndolo”:

Cuando vemos a una modelo en una revista no nos preguntamos nada sobre ella. No pensamos, solo vemos. El pelo, los zapatos, el maquillaje. Es la imagen en estado puro. Y sin embargo mueve energías, deseos. Es una inspiración para multitud de mujeres. Yo he querido pasar al otro lado y me he encontrado con una chica normal y corriente, que tiene que competir en su trabajo, se enamora y considera que debe contentar a todo el mundo. Hasta que su encuentro con Viviana la despierta y emprende una metamorfosis para hacerse más dueña de sí misma (BUSUTIL, 2013).

Para terminar, entiendo mi interpretación de *El cielo ha vuelto* inserta en una literatura que aborda la problemática de la mujer en su representación social actual; Patricia es una mujer aprisionada por las pautas culturales y las prácticas sociales que la adoctrinan para ser sumisa y generosa hasta la anulación, enajenada sobre su sexualidad,

y que actúa por encima de sus propios intereses y necesidades. No es una narrativa directamente militante pero sí un ensayo en ficción que denuncia una realidad escondida (la todavía opresión femenina) en una clave literaria que busca hacer pensar sin declinar la ambición de entretener, emocionar y agarrar al lector con su intriga.

El conflicto del personaje, retratado por Clara Sánchez en forma de contradicción entre su pensamiento interior y su pensamiento construido, va a entrar en un proceso de aprendizaje. Veremos crecer, evolucionar, primero como tanteo, luego con mayor determinación, al arquetipo de princesa clásico en un personaje femenino actual, que crece, evoluciona psicológicamente, aprende en su enfrentamiento con la realidad. La novela responde a una metáfora que sirve en los tiempos actuales para expresar el proceso de concienciación de la mujer. La reutilización de los cuentos de hadas está presente en muchas versiones de relectura de esos materiales en el cine. Últimamente, se ha visto en el cine un gran interés por los temas que tocan el mundo mágico y que además permiten la revisión de los cuentos de hadas a los ojos de las mujeres actuales. Así, esto es evidente en *Maléfica* y en *La bella durmiente*, historias que tocan el tema de la identidad de la mujer. Y hay bastantes más.³⁰ De nuevo, me parece interesante aprovechar las ideas de Stanislaw Lem; en este caso sobre la aparición de este mundo de hadas en la narrativa actual. Este texto forma parte de la entrevista de Wojciech Jamroziak a Stanislaw Lem “¿Creéis que lo sabéis todo sobre Stanislaw Lem?” y que está publicada en la página oficial *web* del escritor:

A día de hoy tenemos dos posibilidades: una es escaparse con la literatura fantástica en otra dirección, por ejemplo, ponerse a contar cuentos, y es lo que hace la ciencia ficción americana que en los años cincuenta se ocupaba de ordenadores, robots, etc., y ahora se dedica sobre todo a fábulas mágicas, magos, monarcas en otros planetas o hechicería. Simplemente siguen evadiéndose, sólo que en el espacio al cual se evadían antes – el de sus ordenadores inventados – ya han aparecido ordenadores reales; y como no quieren tener nada que ver con ellos, intentan huir más lejos; ahora han encontrado el asilo en los asuntos legendario-míticos, y no los de carácter kafkiano con un fuerte vínculo con la problemática filosófica del ser humano; no, ellos crean un mundo mítico cerrado como una bola de cristal.

³⁰ *Maléfica* (titulada *Maleficent* en inglés), de 2014, es una película estadounidense de fantasía basada en la película de 1959, *La Bella Durmiente*, y ésta basada en el cuento de hadas homónimo de Charles Perrault y de los Hermanos Grimm. Está dirigida por Robert Stromberg; *Enredados*, película animada de 2011; *Blancanieves y el cazador*, (*Snow White and the Huntsman*, en el original), película estadounidense basada en el cuento de hadas Blancanieves de los hermanos Grimm, dirigida por Rupert Sanders; *Blancanieves (Mirror, Mirror)*, comedia y fantasía basada en el cuento Blancanieves, de los hermanos Grimm. Está dirigida por Tarsem Singh. [En Internet: < <http://listas.20minutos.es/lista/peliculas-basadas-en-personajes-de-cuentos-391789/>> Visto el 01/05/2015].

En una novela de intriga y *thriller* donde todos mienten, la más mentirosa es, sin duda, la protagonista, que se miente a sí misma porque le resulta difícil vivir abriendo los ojos, viendo, observando de verdad de qué manera está estructurado el mundo. Clara Sánchez también la hace responsable de lo que le pasa; por eso el tratamiento de su personaje es literariamente interesante, no es una santa, se ha movido también desde lo que pensaba que era su comodidad. Evidentemente, ahí están los vampiros emocionales, pero ella los ha alimentado con su actitud.

El cielo ha vuelto es un cuento con hadas buenas y malas, con princesas de revistas de moda y príncipes que se drogan. El estudio de Betlehem sobre los cuentos de hadas desde una interpretación psicoanalítica parece oportunísimo para entender el periplo de crecimiento de Patricia:

¿Quién soy yo, realmente? Dadas las tendencias contradictorias que encontramos en nuestro interior, ¿ante cuáles hemos de reaccionar? La respuesta que nos dan los cuentos de hadas es la misma que nos ofrece el psicoanálisis: para evitar que nuestras ambivalencias nos arrastren y, en casos extremos, nos destrocen, es necesario que las integremos. Sólo de esta manera podremos conseguir una personalidad unificada, capaz de enfrentarse, con éxito y seguridad interna, a las dificultades de la vida. La integración interna no es algo que se consiga de una vez por todas; es una empresa que cada uno debe afrontar, aunque de formas y niveles distintos. Los cuentos de hadas no presentan esta integración como un esfuerzo que dura toda la vida; esto sería descorazonador para el niño, que encuentra graves dificultades incluso para conseguir la unificación temporal de sus ambivalencias. En cambio, cada cuento proyecta, en su final «feliz», la integración de algún conflicto interno. Puesto que hay innumerables cuentos de hadas y cada uno de ellos tiene una forma diferente de conflicto básico como tema, estas historias demuestran, con su combinación, que en la vida nos enfrentamos a muchos problemas que deben resolverse cada uno en su momento (BETTELHEIM, 2006: 110).

Patricia es una narradora deficiente; en eso se ha insistido mucho a lo largo de este análisis. En ese sentido, ella cuenta al lector su itinerario existencial que la va conduciendo hacia algún tipo de aprendizaje. Es cierto que al comienzo y de manera puntual, para medir el tiempo, sale del tiempo de la acción, pero vuelve inmediatamente a él. Por esos saltos el lector conoce que todo ha comenzado seis meses antes, y que ese ha sido el tiempo para su epifanía. Cuando narra asume los descubrimientos según van sucediéndose. Esta caracterización del narrador como protagonista que integra al narrador y al actor está muy presente en la narrativa actual. Esa conciencia que mira con

las deficiencias propias del que desconoce lo que irá a suceder permite observar el mundo del personaje como una conciencia; esa conciencia es la visión de Patricia. La profesora Montejo explica qué consecuencias se derivan de un personaje que va adquiriendo la información junto a la trama y al resto de los personajes:

Es la perspectiva que Jean Poillon denomina “visión con” porque “con él vemos a los otros personajes, y con él vivimos los acontecimientos relatados”. El personaje expresa sus sentimientos, dice lo que le atañe a su personalidad y está en relación con los demás personajes de la ficción. Es siempre un canal de información pero lo que diga de los demás o de los acontecimientos no pasará de ser su verdad; es, por tanto, un modo que impone la subjetivación de lo contado (DE CASTRO & MONTEJO, 1991: 72-73).

Patricia responde al personaje escindido, problemático, en busca de su identidad propio de las narrativas postmodernistas. Clara Sánchez plantea un relato donde el conflicto se produce en un nivel íntimo del personaje; por eso, sus cambiantes visiones de la realidad (buscando sospechosos que luego desecha como culpables) manifiestan su personalidad contradictoria. El lector actual puede inferir, a través de la confusión que Patricia establece entre su ámbito público y privado, una reflexión sobre la realidad caleidoscópica y aparente. Porque creo que Clara Sánchez expresa algo fundamental cuando elige un personaje que trabaja como modelo de pasarela. De nuevo, aprovecho las opiniones de la autora, en este caso, en la entrevista titulada “Clara Sánchez: No somos lo que parecemos y nos pasamos la vida descubriéndolo” en *El Mercurio*, de Santiago de Chile:

—Patricia es modelo profesional, una modelo que debe ser como una bailarina del Bolshoi y no mostrar sufrimiento. ¿La moda como máscara de la perfección de la belleza y de la vida?

—Cuando vemos a una modelo en una revista no nos preguntamos nada sobre ella. No pensamos, solo vemos. El pelo, los zapatos, el maquillaje. Es la imagen en estado puro. Y sin embargo mueve energías, deseos. Es una inspiración para multitud de mujeres. Yo he querido pasar al otro lado y me he encontrado con una chica normal y corriente, que tiene que competir en su trabajo, se enamora y considera que debe contentar a todo el mundo. Hasta que su encuentro con Viviana la despierta y emprende una metamorfosis para hacerse más dueña de sí misma.

—Una profesión marcada por rivalidades, desarreglos alimenticios, estrés. Otro tema de algunas de sus novelas anteriores: el trabajo no nos dignifica.

—El trabajo es esencial en nuestras vidas. Está presente en todas mis novelas. Supone un gran vínculo con la sociedad. Es un laboratorio de la conducta humana y donde de verdad se conoce a la gente. Las relaciones de poder, de dependencia, es el terreno de batalla por la supervivencia, donde se ponen a prueba las lealtades,

las traiciones y la catadura moral de cada cual. Patricia acusa todo este tipo de cosas mientras lucha por mantener a flote el amor con su pareja.

—Usted dibuja ese mundo lleno de trampas, exigencias y abusos crueles, sueños rotos, igual que hizo la modelo Dominique Abel en *Camaleona*, su autobiografía publicada por Planeta en 1999. ¿Cree que la moda es una buena metáfora de la sociedad?

—Absolutamente. Todo terreno en el que uno deposite sus sueños y deseos puede convertirse en un campo minado de decepciones. De todos modos, no he querido escribir una novela sobre el mundo de la moda, sino sobre una chica de hoy día, que tiene un trabajo exigente y que a lo largo de su aventura va dándose cuenta de que el amor puede hacernos fuertes o muy débiles (BUSUTIL, 1913).

Que Patricia sea modelo nos enfrenta al mundo del consumo, de la belleza impuesta por la economía de mercado que presiona a la mujer para que siga siendo un personaje dentro de un cuento de hadas. Y el consumo presiona también a los hombres, que reciben la idea de que deben ser cuidados y protegidos, y que mal sobreviven atenazados con la amenaza del fracaso. Hay en la novela un personaje, Marco, también triturado por la profesión, desechado por el mercado e incluso con problemas de anorexia. Así como dice Irina, los y las modelos no sufren ni lloran ni sudan. Viven detrás y delante de las cámaras una farsa, pues se recuerda que en cualquier momento y lugar puede aparecer un fotógrafo, por lo que siempre hay que estar actuando. Y detrás de los modelos vienen los ciudadanos corrientes que imitan esa supuesta perfección. Porque en esa hostilidad de simular, todos mienten para parecer mejores a los otros. En “Clara Sánchez: “Los vampiros prefieren hoy las neuronas a la sangre” la autora hace las siguientes declaraciones a raíz de la concesión del Premio Planeta al periódico ABC:

No hago novelas militantes. Cuento lo que nos pasa. Creo personajes que se encuentran entre fuerzas que no controlan, que les dominan y se preguntan qué deben hacer y qué camino seguir. Todos necesitamos saber qué nos ocurre y por dónde tirar y mis personajes están en atmósferas en las que uno se siente manipulado. Hablo siempre de manipulación, desde la emocional a la de los poderosos, de las que nadie está a salvo (LORENCI, 2013).

La bella durmiente, pues, debe pasar por laberintos para que la niña despierte y se desencante. Estos laberintos son creados también desde el interior, porque el peso de los valores impuestos es difícil de quitar cuando no somos conscientes que cómo son castradores, y también se produce desde el exterior. La envidia y la maldad son energías reales que deben combatirse con los ojos bien abiertos, y uno debe aprender a ayudarse a sí mismo, porque el mundo está poblado de amenazas, de competitividad, de traiciones. Sin embargo, dentro de uno reside la capacidad de

superarse. Patricia necesita que alguien le aporte explicaciones; lo que sucede es que tendrá que aprender que es ella quien tiene que hallarlas.

Aunque eso da miedo porque tendrá que admitir la posibilidad de que las personas que más quiere pueden ser las más dañinas, y que ella también se equivoca sobreprotegiendo a los que quiere. Aprende que el amor debe ser libre para que no sea tóxico y que no debe pagar por el precio de su triunfo profesional. El miedo, como dice la autora en una entrevista titulada “Clara Sánchez y *El cielo ha vuelto*, su Planeta de este año” en el blog *Culturamas. La revista de información cultural por Internet*, es inconcebiblemente poderoso:

Debes rebajar el miedo al mínimo, porque el miedo es caníbal, se alimenta de la inteligencia, la devora y no te quedará suficiente para aprender y existir en toda tu plenitud. Cuando tengas miedo expulsa todo el aire que puedas en una bolsa de plástico, ciérrala fuerte y tírala lejos (CULTURAMAS, 2013).

El tema del miedo está presente en la obra de Clara Sánchez, son las cadenas que impiden superar las dificultades y que nos impiden encontrar las salidas de los laberintos interiores. Clara Sánchez, en la entrevista que concede a *El Mercurio* firmada por Guillermo Busutil, insiste en su postura beligerante frente al miedo. El miedo no es inocente, no surge de la nada, viene para apresar a los individuos a modelos de vida que conducen a la infelicidad y al dominio de los otros:

El miedo es un mecanismo de control que nos imponen y que también nosotros nos inculcamos, porque la libertad es dura e incierta. De ahí la demoledora frase “más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer”. Una de las cosas más dolorosas que pueden ocurrirnos es tener que desenmascarar nuestra propia vida, los falsos afectos, las falsas fidelidades. Enfrentarnos a los auténticos sentimientos de los demás hacia nosotros supone un auténtico acto de valentía, sobre todo si se trata de la propia pareja. A los vampiros les gustan las neuronas, los pensamientos y las emociones. El poder siempre está afilando los colmillos para dejar al ciudadano débil, pálido y con miedo. El amor también es por naturaleza vampírico: siempre hay uno que le chupa más energía al otro, lo que a veces puede ser muy placentero (BUSUTIL 2013).

El cielo ha vuelto es una novela de clara dimensión moral. Sin duda, es un libro escrito para que las chicas, las jóvenes lectoras, piensen con una nueva mentalidad qué cuentos les son contados y con qué intención. La novela de Clara Sánchez, además, está escrita para hacer pensar, para despertar, no solo a las mujeres sino a la comunidad de seres, hombres y mujeres, que viven envueltos en reglas y normas de las que no son

conscientes. Para lograrlo, parece que Clara Sánchez ha procurado una lectura de abordaje sencillo, aunque con una carga de profundidad arriesgada. Hacer eso significa, por un lado, una maestría en el oficio de escritora, pues no parece fácil contar asuntos graves con esa aparente facilidad y sencillez. Por otro, la frescura del relato no se interrumpe nunca, y eso explica que pueda llegar a un gran número de lectores.

En ese sentido, la prosa se siente suelta, con la aparente sencillez del estilo de Clara Sánchez y segura de lo que quiere contar, en un ritmo fluido en el que hay numerosas estrategias narrativas muy visuales, muy cinematográficas. Aparecen símbolos queridos por Clara Sánchez, como la llave (quien la tiene, posee el control, y al mismo tiempo la llave abre secretos *in extremis* en un clima de alto suspense); la mezcla de esoterismo con los nuevos paradigmas del consumo; las ciudades como escenario de la soledad; los escenarios urbanos frente a la naturaleza; los sucios manejos de un tipo de capitalismo ajeno a la justicia y a los derechos de los débiles; la importancia del trabajo para definir a la persona/personaje. De nuevo, dejo a la propia autora que exprese su postura actual ante la escritura y sobre su oficio de creadora. Así lo explica en la entrevista de José Miguel Silva en *La Prensa*, titulada “Hoy es cuando más plena me siento como mujer”:

Creo que estoy en el mejor momento de mi vida. He perdido ya muchos miedos, tanto como escritora y también en la vida misma. Ya no tengo tanto miedo a no gustar. Esto es lo que le pasa a Patricia en la novela, esto lo puse en su psicología, se lo entregué. Ese miedo a no gustar, al rechazo. Hoy, es cuando más plena me siento como mujer, como escritora. Es el momento de mi vida en el que me vienen las ideas de una manera más ágil. No tengo casi que salir a buscarlas. Mi mente está, hoy, en su máximo desarrollo imaginativo. Me siento como cuando tenía cinco años. Y sobre todo, he perdido el miedo a mostrar mi lado más imaginativo. Siento dentro de mí muchísima libertad creativa. Estoy muy contenta con lo que me ha dado la vida, con sus luces y sus sombras (SILVA, 2014).

Clara Sánchez diseña *El cielo ha vuelto* sobre sus principios ideológicos: el ser humano en esta sociedad contemporánea vive sometido a reglas crueles que no le dejan encontrar su identidad, se siente vulnerable y perdido; el entorno que lo rodea es agresivo, insolidario, amenazador. En este sentido, ni Patricia, ni Irina, ni Manuela, ni Marcos son seres capaces de tomar las riendas de su vida... hasta que una crisis profunda los obliga a reaccionar, y actuar los salva a todos. Por lo tanto, esta es una novela que llama a pensar y anima a tomar decisiones. En esta novela, el acoso hacia la mujer toma el papel principal; y esta violencia, nos dice Clara Sánchez, puede funcionar

de una manera tan subrepticia que ni siquiera quien la sufre la detecta. Para eso, de nuevo, se demuestra cómo para nuestra autora la literatura se emplea como herramienta de reflexión y cómo la realidad que vemos esconde otra mucho más real.

Uno de las virtudes de esta novela es su envoltorio sutil para dejar con la lectura cuidadosa que el lector entienda la denuncia valiente y decidida en relación a ciertos comportamientos de los que las mujeres son víctimas y responsables.

El cielo ha vuelto trata de manera metafórica la complicada existencia de la mujer actual, prisionera, alma en pena o espectro víctima del modelo establecido como ideal de la femineidad en el cuento de hadas tradicional. Esta novela reivindica una actitud frente a la vida que debe ser asumida por la mujer, a pesar de la presión externa y de la educación que amolda su yo personal a lo que impone la tradición. Por eso, muchas veces, es necesaria una crisis personal.

Tenemos todas las posibles reflexiones de los autores que ya han sido nombrados tantas veces en este trabajo: Eco, Derrida, Baudrillard, Bauman, etc. *El cielo ha vuelto* es también un tratado sobre los principios/los términos que parecen incuestionables en un binomio de contrarios: éxito y fracaso. Tener uno u otro conduce a la felicidad o a la desesperación aunque no son más que simulacros; la autora pone en cuestión el significado de esos pares opuestos en el universo de consumo de nuestros días. ¿Debemos aceptarlos, parece decirnos Clara Sánchez, como conceptos incuestionables en esta sociedad del consumo que nos consume? Ya hemos visto esa pantomima hacia el absurdo que engulle a los personajes de *Un millón de luces* en un escenario de oficina; ahora veremos algo parecido en el mundo de la moda. Éxito y fracaso forman parte de la construcción de la mentira de una realidad aparente, y son simulacros en sí mismos.

Además del laberinto existencial en que la mujer contemporánea se encuentra con respecto a sí misma –la autora deja claro que de ella depende su liberación– Clara Sánchez toca los temas que siempre le interesan tal vez con una crudeza nueva, porque a pesar del envoltorio de cuento esta novela es radicalmente crítica con numerosas encrucijadas contemporáneas. En *El cielo ha vuelto* hay una representación de la familia tradicional muy conflictiva. El amor de la hija hacia sus padres se resuelve por parte de ellos en egoísmo brutal. Y algo parecido, aunque tal vez con algo más de empatía, sucede en la relación fraterna. Los episodios de opresión sentimental, familiar y profesional que vive Patricia, y de los que será paulatinamente

consciente, ponen en cuestión, con su desesperado grito de dolor, la liberación femenina como un proceso terminado, completado.

La propuesta de Clara Sánchez pasa por un despertar de la conciencia de todas las bellas durmientes y, también, valora como comodín del proceso de concienciación el recurso a la solidaridad entre mujeres, entre amigas, entre cómplices. Solo a partir de la transformación de la intimidad de Patricia, que pasa por un proceso de despertar, es posible, nos dice Clara Sánchez, alcanzar el cielo.

V PARTE

NOVELAS CON DIMENSIÓN HISTÓRICA

1. Novelas con dimensión histórica

A continuación voy a analizar dos novelas que dentro de la novelística de Clara Sánchez tienen, por su anclaje con hechos históricos concretos, mucho en común: *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. Sin embargo, estas novelas como el resto de la producción de Clara Sánchez, no pretenden revisar un hecho pasado. Las acciones y los personajes están situados en el presente, pues es en el ahora de los individuos y en el aquí de nuestro contexto actual donde Clara Sánchez se permite reflexionar sobre el enigma del ser humano y la ambivalencia de la realidad.

1.1. *Lo que esconde tu nombre* (2010)

Lo que esconde tu nombre (2010) nos introduce en la mente de dos personajes, una joven que está buscando un sentido a su vida, y un anciano que quiere saldar cuentas con ella. La trama avanza descubriendo, en alternancia, sus puntos de vista sobre lo que pasa a su alrededor. Los dos, en el encuentro, aprenderán el uno del otro. En esta novela Clara Sánchez introduce la cuestión de la responsabilidad y la verdad históricas a partir de la excusa argumentativa de que una chica descubre que unos nazis, hoy ancianos aparentemente inocentes, residen impunemente en las costas españolas.

En la novela se tratan temas recurrentes en la obra de Clara Sánchez: la existencia de una realidad aparente; la necesidad de actuar ante esa realidad que es necesario desenmascarar; la importancia de la amistad, la solidaridad, la ciudadanía para escapar de un individualismo consumista que carece de sentido; y el amor como la energía más poderosa y liberadora que posee el ser humano. También la novela plantea de forma muy crítica algunas cuestiones más concretas. Y lo hace en varios planos. Por un lado, la novela reflexiona sobre la naturaleza del mal; por otro, plantea como patología social la indiferencia de la gente que admite sin problemas la convivencia con genocidas; y por último, aborda también lo lamentable que resulta que un ser esencialmente perverso pueda escabullirse del castigo cuando ha sembrado el dolor más

profundo a sus semejantes. Por todo ello, *Lo que esconde tu nombre* no es una reivindicación de la venganza sino una forma de provocar en el lector la reflexión sobre la responsabilidad de cada uno con respecto a su entorno y la colectiva, como nación. En ambos casos es imprescindible salvaguardar la memoria histórica; la memoria que hace que el presente tenga sentido y prepare un mejor futuro.

En esta novela de formación o novela de aprendizaje la idea de que el entorno es hostil y que es necesario desvelar la falsedad de la realidad fabricada por los asesinos y mantenida gracias a la desmemoria y la inconsciencia se hace presente muchas veces.

Nos pusimos en camino sin sospechar que a partir de ese momento Villa Sol no volvería a ser la misma, como si se hubiesen descornado las cortinas del teatro y por fin hubiese una historia. No lo comprendí de golpe, de primeras no quise comprender, me asusté (SÁNCHEZ, 2010: 106).

Sobre esta novela Clara Sánchez ha escrito e impartido numerosas conferencias, por lo que tenemos la posibilidad de conocer, de primera mano, su motivación y el proceso de su escritura. En una conferencia impartida en el III Curso de la Escuela de Ciudadanos, del 29 de abril de 2011, Clara Sánchez explica su visión de la literatura, de la vida y sus conflictos a través de *Lo que esconde tu nombre*, Premio Nadal del año 2010.

La sorpresa ante lo inesperado está en la gestación de *Lo que esconde tu nombre*, novela que se explica a partir de una vivencia de la autora, en los años ochenta, cuando una joven Clara Sánchez se fue a la vivir durante un tiempo a Denia y allí se deparó con una realidad inesperada; se encontró con lo imposible. En plena democracia, y a la vista de la gente, sin problema ninguno, convivían en perfecta armonía con sus vecinos unos octogenarios, aparentemente jubilados en busca de sol y tranquilidad, que habían sido –que eran- nazis sanguinarios perseguidos por crímenes cometidos en la II Guerra Mundial. En la entrevista titulada “Me irrita que se salven los que hacen daño” y publicada en *La Vanguardia*, la autora nos cuenta:

Playà Maset: ¿Siguen existiendo esos personajes en nuestro litoral?

Clara Sánchez: Yo conocí a algunos de ellos en los años 80 cuando residí en Denia. Allí estaba Gerhard Bremer, un conocido jefe de las SS que había montado un hotel por donde pasaron otros antiguos jefes. España ha sido un refugio privilegiado para esa gente. Algunos viven con nombre y apellidos. Otros como Aribert Heim, médico que actuó en Mauthausen, ha vivido escondido y ha

despistado a sus perseguidores. Es una parte de nuestra historia poco aireada (PLAYÀ MASET, 2010).

Para una escritora apasionada por el esclarecimiento de la verdad que se esconde en la cotidianidad, un hecho de esta magnitud dejó una marca profunda. Y desde aquellos años, por inquietud, por curiosidad, por afán de entender, siguió las noticias e investigó sobre esos siniestros residentes. Sabemos que Clara Sánchez se pregunta sobre la naturaleza de lo que somos desde el anclaje con el tiempo presente y su realidad. El impulso que le impele a escribir es, justamente, reconocer lo difícil que resulta descifrar quiénes somos, por dentro, y qué significan nuestras acciones en este cambiante y difuso presente. Como dice Sandra, su protagonista en *Lo que esconde tu nombre*:

Antes de conocer a Karin no se me había ocurrido pensar que la maldad siempre está fingiendo que hace el bien. Karin siempre fingía que hacía el bien y debió de fingirlo cuando mataba o ayudaba a matar a inocentes. El mal no sabe que es el mal hasta que alguien no le arranca la máscara del bien (SÁNCHEZ, 2010: 145).

Vivimos, nos dice la autora en la conferencia citada anteriormente, en un período apasionante de la historia de la humanidad. Por un lado, la tecnología nos ha permitido alcanzar objetivos inimaginables, ha convertido muchas de nuestras tareas diarias en actividades agradables y tenemos acceso al conocimiento a través de la *Red* como jamás antes fue posible. Sin embargo, nunca antes la humanidad se sintió más desorientada.

Por otro lado, todos los inventos que nos rodean y que nos ayudan a vivir mejor nos recuerdan nuestra dependencia y el miedo a perderlos.

Por esto, Clara Sánchez escribe; desde su compromiso con el presente lleva a la literatura las preocupaciones de la gente común, reúne en sus páginas de ficción a seres reconocibles en cualquiera de nuestras ciudades para que se expresen sobre la vida, sobre la incomunicación y la soledad que los atenaza. Vivimos el tiempo en que el ser humano tiene una doble identidad, la física y la virtual. Hablamos de “ciudadanía digital” y de “perfil digital” y colocamos estos términos al mismo nivel que las percepciones directas del mundo físico, pero apenas nos interesamos por lo que le ocurre al otro.

En *Lo que esconde tu nombre*, encontramos a Sandra, una joven como cualquier joven española, desorientada, atenazada por un horizonte desmotivador. Es una chica sin oportunidades laborales, embarazada pero no enamorada, que pasa una temporada de reflexión en Denia. Allí se encuentra, de forma casual, con un matrimonio de ancianos noruegos, afables, cordiales en apariencia, que esconden un pasado tenebroso.

Insiste la autora en advertir que no es *Lo que esconde tu nombre* una novela sobre el nazismo y ni siquiera sobre nazis. Es una novela donde *hay* nazis, nazis que se cueclan en nuestro presente, de luz, mar y convivencia pacífica. Sandra es como cualquier chica, un poco ella misma cuando en los ochenta paseaba por la playa de Denia y aprovechaba para escribir, dar clases de literatura y reflexionar sobre la vida. Allí, en aquella experiencia de meses, se encontró con una realidad inquietante: la de unos vecinos que eran criminales de guerra; solo había que ver algún documental, buscar información en libros o en periódicos. Algunos ni siquiera habían cambiado de identidad, tan seguros se encontraban en su pequeño paraíso mediterráneo. A Clara Sánchez, como escritora, como mujer que reflexiona sobre la realidad, le impresionó el hecho de que en aquel pueblo de la costa cada cual llevara su vida; los nazis no se escondían, ancianos altos, rubios, tan arios, incluso mantenían algunos sus nombres reales y llevaban negocios inmobiliarios, y en paralelo nadie preguntaba ni quería fijarse en la anomalía que representaban. La gente del pueblo hacía su vida sin dar importancia a esa vecindad; incluso los ancianos eran vistos como vecinos afables. Los jóvenes comprometidos de entonces reivindicaban otras cosas, y en un tercer grupo, los profesores, estudiantes y artistas se preocupaban de sus problemas. Comenta Clara Sánchez que hoy empieza a haber personas que desean dar su testimonio de lo que pasaba entonces. Resulta difícil de comprender, desde este lado de la realidad, cómo es posible que se diera la coexistencia a nuestro lado, por décadas, de nazis sanguinarios que consiguieron alcanzar una vejez placentera en plena etapa democrática de España. Otra de las paradojas que la cotidianeidad nos guarda, podríamos pensar.

La novela, nos dice Clara Sánchez, recoge como personajes a nazis que han tenido relación con el Levante español. Algunos nombres están cambiados y otros no. Entre esos nazis se encontraban algunos de los mayores criminales de guerra. Incluso, algunos de ellos habían experimentado con republicanos españoles, prisioneros en los campos de exterminio nazis.

Los procesos de la creación a veces tienen trazados sinuosos. Sin duda, toda aquella exposición incongruente del mal absoluto vestido con bermudas y que paseaba indiferente por el paseo marítimo impactó a Clara Sánchez. Tal y como suele sucederles a los escritores, un hecho puntual generó que todas aquellas impresiones vívidas y vividas veinte años atrás volvieran al presente y tuvieran que hacerse literatura. Es el impulso de la ficción que convierte en verosímil las anécdotas impactantes de la realidad.

En este punto conviene relacionar *Lo que esconde tu nombre*, con la germinación por ejemplo, de dos obras importantísimas *A sangre fría* de Truman Capote y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Diferentes escritores, de diferentes raíces, y sin embargo, el mismo impulso de retratar un hecho feroz y *literaturizarlo* para dotarlo de aquellos elementos de ficción que dan un sentido nuevo a la realidad y que expresan tanto el universo íntimo de los creadores como su voluntad de explicar el mundo.

Un día, Clara Sánchez encontró en el periódico la noticia de que estaba enterrada en la Costa del Sol una pareja de ancianos, perteneciente a la colonia noruega, que en su juventud había participado en la historia más negra del nazismo. Esa pareja había coincidido, vitalmente, con la experiencia de la joven Clara Sánchez en Denia, aunque ella no llegó a conocerla. La contemplación de la fotografía del periódico, en la que se veía a esta pareja, aparentemente inofensiva, interpeló a la autora, y es el momento en que se puso en funcionamiento la novela. Son esas “casualidades” del destino que, en un momento dado, encuentra un artista y no puede ya abandonar. Así surgen las obras de arte.

Inspirándose en la realidad se escribe la escena del primer encuentro entre Julián y Sandra. Julián le muestra el periódico a la joven y le advierte que “en la hoja había una foto, la foto de la pareja. (...). Nazis, criminales peligrosos. Fredrik Christensen eliminó a cientos de judíos, ¿comprendes lo que te digo?” (SÁNCHEZ, 2010: 108).

La primera pregunta que se hizo la autora, la espita de la que arranca el impulso de la escritura, fue pensar qué podría haber detrás de esas caras amables que la miraban desde la fotografía del periódico. Qué tipo de monstruos podían realizar actos de esa brutal crueldad. A continuación se imaginó qué habría sido de ella, la joven Clara Sánchez que fue a reflexionar a Denia, si entonces se los hubiera encontrado; si no hubiera sabido quiénes eran, si le hubieran dado cariño, protección, si hubiera

encontrado en su casa el amparo que necesitaba en esos momentos. Así escribió el encuentro de Sandra con la pareja de nazis, una compasiva y amable pareja de ancianos en apariencia:

Y gracias a ellos aquella mañana no perdí el conocimiento y no me caí redonda. (...) Fue entonces cuando la pareja de jubilados extranjeros se acercó corriendo todo lo deprisa que los ancianos son capaces de correr sobre la arena ardiente (SÁNCHEZ, 2010: 17).

Clara Sánchez hubiera querido saber qué habría sido de ella si hubiera tenido la suerte de cruzarse con Julián, alguien comprometido con una misión “ahora me había tocado a mí” (SÁNCHEZ, 2010: 21). Así, esas preguntas que interpelan a Clara Sánchez son las que transforman una anécdota en ficción; a una joven escritora llamada Clara Sánchez en la inocente, desorientada, contradictoria, romántica y valiente Sandra de la novela. Asistimos, a partir de entonces, a la magia de la literatura, a la ficción que multiplica las perspectivas sobre un hecho real; asistimos, a través de la lectura de *Lo que esconde tu nombre* a los avatares de una joven camino de su madurez en un aprendizaje significativo. Porque la primera Sandra que conocemos es una joven ajena a la reflexión, es una chica de la *generación ni-ni*:

Sandra me contó que nunca se le había dado bien estudiar ni trabajar, que se aburría mucho haciendo ambas cosas. Había terminado la FP de Administración a trancas y barrancas y su padre consiguió meterla en las oficinas de una constructora. A la semana la invadió una gran tristeza y los seis meses había adelgazado seis kilos y en un año no era capaz de enterarse bien de las noticias del telediario” (SÁNCHEZ, 2010: 166).

Así aparece Santi, un medio jefe de la empresa, un medio novio y un casi padre de la criatura que lleva en su vientre. Sandra es un personaje *esquizofrénico*, no sabe quién es ni lo que quiere. Es una joven que sin esta experiencia podría convertirse en Cati, de *Desde el mirador*; en Julia, de *Presentimientos*, en la narradora o Vicky de *Un millón de luces*, en Estela de *No es distinta la noche...* Aprender es comprender que hay que ser consciente del mal. En un momento de la historia, cuando Sandra está abriendo los ojos al mundo que le ofrece Julián, algo pasa dentro de ella que Karin consigue percibir. Le dice “es la voz. Pareces mayor (...). También tienes la voz más triste” (SÁNCHEZ, 2010: 276). La madurez implica que es necesario abandonar la

inocencia, una cierta ingenuidad, para poder afrontar el mal del mundo. Es interesante que en el momento que asume que existe la falsedad y la necesidad de acción –y el peligro que conlleva- asume el futuro, personificado en su hijo. El personaje, al construir su memoria histórica consigue situarse en el mundo, crear su identidad; construir un sentido que le aleja del personaje *esquizofrénico* que ha sido. Más adelante, Sandra reconoce que:

Durante estas semanas había aprendido que es imposible vivir sin peligro. Ni mi hijo ni yo por mucho que me lo propusiera podríamos estar completamente a salvo. Todo es peligroso y no se puede saber cuál de todos los peligros es el que nos matará. Hay peligros que saltan a la cara y otros que están entre bambalinas al acecho y no se puede saber cuál es peor (SÁNCHEZ, 2010: 294).

Esta es una novela de crecimiento, asistimos al fin de la adolescencia emocional y existencial de Sandra, quien al principio “no tenía ganas de tomar ninguna decisión definitiva” (SÁNCHEZ, 2010: 15). Ella se deja engañar por el mal absoluto “la presencia de Fred no me molestaba. Era silencioso y amable (...). Mientras me entregaba la lana y las agujas, mientras intentaba llegar a la perfección de Karin (SÁNCHEZ, 2010: 89). La Sandra del comienzo es un personaje que no se conoce “ser tan contradictoria me mataba” (SÁNCHEZ, 2010: 90)

Julián es aquel que viene del pasado para dar su testimonio de sacrificio y de humanidad, la otra cara, la mejor, que también forma parte de la naturaleza humana. Sin embargo, su historia, por la complejidad de su dolor, le han producido cicatrices tan profundas que vive de alguna forma sin poder librarse del recuerdo del mal. El estudio de la profesora María Jesús López Navarro (2007) titulado *Jorge Semprún: el ciclo de "Novelas de la Anamnesis"* puede ayudar a entender la psicología de Julián:

La experiencia de Semprún en el campo de concentración de Buchenwald ha marcado el carácter de toda su obra y más concretamente tomará forma en *El largo viaje, La escritura o la vida* y *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Las huellas que han quedado en su memoria constituyen los materiales de la mayor parte de su obra literaria. Así, él mismo afirmará que lo único que es de verdad es “un deportado”. Semprún ha declarado que no es un superviviente. Más aún, ha escrito que tal vez ni siquiera haya regresado del todo del campo. Parece que a los que volvieron se les impone el deber de dar cuenta de su particular estancia en el infierno, de hablar en nombre de los hundidos y de mantener con vida el recuerdo de aquellos camaradas desaparecidos cuya palabra guardan (NAVARRO, 2007: 154).

Julián es la simbolización del padre, frágil por edad, por el abandono en que desgraciadamente se encuentran nuestros ancianos en una sociedad que premia la juventud como si en ella sola residiera la virtud. Pero el padre es ante todas las cosas un guía de un mundo escondido y brutal que es preciso conocer para identificarlo y combatirlo; un hombre viejo no deja de ser un hombre, y un hombre que alcanza la edad de Julián tiene mucho que enseñar si le damos la oportunidad de que nos hable:

(...) cuando se ha conocido el mal, el bien sabe a poco. El mal es una droga, el mal es placentero, por eso aquellos carniceros cada vez exterminaban más y eran más sádicos, nunca tenían bastante (SÁNCHEZ, 2010: 25).

Mi hija pensaba que era un viejo loco y sin remedio obsesionado por aquel pasado que ya a nadie le importaba y del que no era capaz de olvidar ni un día, ni un detalle, ni una cara, ni un nombre, aunque fuese un largo y difícilísimo nombre alemán, y sin embargo a menudo tenía que hacer un gran esfuerzo para recordar el título de una película (SÁNCHEZ, 2010: 9).

Julián representa la memoria, y el compromiso con las generaciones futuras para que nunca se olvide la historia de la II República española, la Guerra Civil y la pesadilla de los campos de exterminio; es la memoria de las víctimas. En otras novelas, Clara Sánchez ya ha mostrado que las víctimas rara vez producen comprensión sino rechazo; la debilidad en los otros nos asusta.

Salva ya se había enterado de que existían varias organizaciones cuyo objetivo era localizar nazis y cazarlos. Nosotros nos dedicaríamos a eso. Cuando nos liberaron nos enrolamos en el Centro de Memoria y Acción. Salva y yo éramos dos de los miles de republicanos españoles que entramos en los campos, y no queríamos que nos compadecieran. No nos sentíamos como héroes, sino más bien como unos apestados. Éramos víctimas, y nadie quiere a las víctimas, a los perdedores (SÁNCHEZ, 2010: 11).

Eso es lo que hace Sandra. Oírle y aprender de él. Ambos, Julián y Sandra, toman la decisión de ponerse frente a la historia más negra, representada simbólicamente por la pareja de nazis, y actuar. La ficción de *Lo que esconde tu nombre* declara la necesidad, en el espacio de nuestra realidad física, de reencontrar la conciencia de la historia; porque nos pertenece.

El título de la novela ya apunta a uno de los temas principales, no somos lo que parecemos, ni siquiera la realidad es lo que parece, y la duda y la incertidumbre están presentes en nuestro cotidiano. El secreto puede esconder el mal y hay que

aprender a mirar, a ver, con los ojos abiertos al conocimiento y a la responsabilidad. Para ello, necesitamos tomar el control de quiénes somos, qué arrastramos del pasado, y cómo encontrar los caminos para descubrir la verdad. Esta no siempre es fácil de hallar, y en esta novela con espíritu *de thriller*, a veces intentarlo es peligroso. También el título recuerda, como homenaje, a *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, de Jorge Semprún, una novela sobre su experiencia en un campo de concentración; una reflexión asimismo sobre el tema del doble y los juegos entre la realidad y sus espejismos. Su personaje principal se llama Julièn.

La voz narrativa es polifónica; bien trabadas, reconstruimos la acción sobre la perspectiva de la visión personal de Julián o de Sandra. El ritmo narrativo está logradísimo gracias a la alternancia de tonos, uno con un discurso de juventud, sin experiencia, sin orientación, que a veces se pierde en digresiones casuales y otras penetra certeramente en los datos de la realidad, que es el de Sandra; y el otro, reflexivo y pesimista, que desde la tristeza va transformándose en fuerza y decisión, y que medita sobre el sentido de la culpa y de la historia, el de Julián. Así se presentan directamente los protagonistas. Se entiende que la trama se desarrollará a partir de diversas interpretaciones posibles de la realidad, la de Sandra y la de Julián. Una es la que ignora, por lo tanto es la de un personaje *esquizofrénico* incapaz de proyectarse en el futuro porque no entiende ni su pasado ni su presente; la otra es la del que sabe e interpreta con historia; que vive la amargura de la verdad y entiende los signos sin máscaras. En esta novela, Clara Sánchez, escritora con pleno dominio de su técnica, es capaz de articular una trama inquietante, cercana al *thriller*, a la novela política, a la novela de sentimientos, en un híbrido emocionante que deja al lector conmovido y consciente de haber vivido, junto a Sandra y a Julián, una experiencia reveladora.

Sandra es un personaje en busca de un amor romántico; la novela tiene mucho de tratado del amor. Sandra, al comienzo de la novela, siente que su relación con Santi no es suficiente para considerarla un gran amor. Sandra es un personaje en busca de algo, pero no sabe qué es y ni siquiera puede asegurar que exista. Estos pensamientos recuerdan a la narradora de *Un millón de luces*, a Julia, de *Presentimientos*, a Natalia de *Piedras preciosas*, a Estela de *No es distinta la noche*. Y en fin, en realidad a todas las mujeres retratadas en sus novelas. Son almas solitarias, ansiosas por encontrar el amor en un entorno complicado y, además, tan incompletas emocionalmente que son incapaces de hallarlo:

¿Acabaría casándome por comodidad? Quería a Santi, pero no tanto como sabía que podría llegar a querer. Santi estaba a un palmo, sólo a un palmo, del gran amor. Aunque también podría ocurrir que el gran amor nada más existiera en mi mente, como el cielo, el infierno, el paraíso, la tierra prometida, la Atlántida y todas esas cosas que no se ven y que de antemano sabemos que nunca veremos (SÁNCHEZ, 2010: 15).

Pero el amor llega, y en ese sentido hay en esta novela una reflexión sobre la necesidad de amar y la búsqueda del otro; el final de la novela ofrece una amarga y compleja lección sobre el amor. Con la Anguila, agente camuflado dentro del grupo nazi, Sandra siente una atracción que demuestra que a veces es necesario cerrar los ojos físicos para abrir los del corazón, ellos no se dejan engañar por las apariencias. Interesante que *el Anguila*, o Alberto, sea un hombre también bajo una máscara, pero el amor es capaz de descifrar los enigmas. Por cierto que los hombres buenos se llaman Albert-Alberto en la obra de Clara Sánchez. Hasta aquí hemos encontrado al tío de la niña de *El palacio varado*, el hombre que ama Sandra en *No es distinta la noche*, están los Albertos de *Entra en mi vida*, que representan la figura masculina para Laura en su falsa familia, el marido norteamericano de Elena en *El misterio de todos los días* y en esta novela, *Lo que esconde tu nombre* es el personaje que incorpora el amor verdadero en la vida de la protagonista. Ella, Sandra, le ha puesto el mote “lo llamaba la Anguila por la forma tan resbaladiza de mirar” (SÁNCHEZ, 2010: 167). La Hermandad ofrece un escenario que no podría llamar al amor y sin embargo ambos tienen una vivencia romántica auténtica. La verdad de ese amor tiene su cima cuando él se arriesga tanto por salvarla que acaba perdiendo la vida. En Clara Sánchez, el deseo unido al amor posee una fuerza que es capaz, aunque sea por segundos, de derrumbar los muros que nos aíslan:

No reaccioné, fue todo tan rápido, imprevisible. Estuve pegada a él por lo menos un minuto. Noté sus labios, su lengua, su saliva, sus manos en mi cabeza, su olor. Cuando se separó de mí me rozó con el pelo, yo a él también. Se separó muy lentamente, aún tenía la impresión de su beso, una impresión muy larga y cálida. Mi boca ya no era la misma ni la Anguila era el mismo, el mundo había cambiado de repente. No dije nada, me quedé quieta porque no podía enfadarme, porque su beso era el beso que necesitaba, lo necesitaba tal como él me lo había dado y jamás, ni por lo más remoto, ni aunque viviera mil años, habría pensado que el encargado de darme el beso que necesitaba para que la vida fuese aún mejor, iba a ser la Anguila (SÁNCHEZ, 2010: 186).

Los ojos, siempre en Clara Sánchez, son el espejo del alma. Los de Karin son feos, los de Alberto, por el contrario, le atraen, pues “la luz de la luna enfocaba unos ojos terriblemente brillantes” (SÁNCHEZ, 2010: 152). Están incluso los ojos de Hitler “¿qué vio Karin en sus ojos? ¿Vería en ellos todo el mal del mundo humano y del universo, de las estrellas y del cielo y el infierno, del futuro y del origen de la vida?” (SÁNCHEZ, 321).

Sabemos por Elisabeth, al final, que “a Alberto le gustaba esa chica, Sandra. Decía que cuando estaba a su lado sentía ganas de reírse y de comerse el mundo y que eso le había pasado muy pocas veces en la vida, pero que desgraciadamente la había conocido en las peores circunstancias posibles” (SÁNCHEZ, 2010: 444). En realidad, el gran amor llegó a la vida de Sandra, aunque ella nunca va a acabar de entenderlo del todo. Como si fuera Cary Grant en “Encadenados”, y Sandra una moderna Ingrid Bergman, él la ayuda a salir de la casa de los Christensen, los asesinos que esperan destruirla para salvarse, en una secuencia emocionante a la vista de todos:

Tranquila. No se te ocurra saltar, podrías hacerte daño.
Era Alberto, y si no podía fiarme de Alberto, la vida no merecía la pena. Me volví hacia dentro de la habitación.
[...].
Está bien, voy a ayudarte a bajar (SÁNCHEZ, 2010: 401-402).

Una ironía más, una forma de dejar un rasguño de la ambivalente vida en un final que por todo lo demás es victorioso. El héroe es en esta historia anónimo, hermoso en su renuncia, Alberto, que por amor llega a sacrificar su vida “Alberto ha muerto. Mejor dicho, lo han matado. (...) Era un infiltrado en la Hermandad y yo su contacto” (SÁNCHEZ, 2010: 443), le dice Elisabeth a Julián. La paradoja es que los seres libres gracias a la memoria reconstruida –Sandra, Julián- tienen también a su héroe, Alberto, pero es anónimo. Así sabemos por Julián que la carta que recibirá Sandra a la muerte de Julián no va a desvelar algunas informaciones:

Dudé si contarle o no que la Anguila había muerto en un sospechoso accidente de coche (en el que no podía evitar ver la mano de Martín), y que con aquella chica de la playa nunca pensé en serio que tuviese un asunto amoroso, sino que era un contacto de otro tipo. Pero al final no se lo dije, porque esperaba que apareciera en su vida un amor tan fuerte que pudiera con la ilusión de la Anguila sin tener que quitársela yo de en medio (SÁNCHEZ, 2010: 445).

La pareja de nazis sufre una transformación paulatina a los ojos de Sandra a medida que va siendo despojada de sus mentiras. Sin embargo, hay algo que, desde el principio, le resulta inquietante. Los ojos, para Clara Sánchez, hablan del alma que se esconde detrás de la máscara. La impresión es inquietante y, si hubiera sabido mirar con profundidad, hubiera entendido el peligro en el que se encontraba. Siempre hay una señal, en el fondo, de que las cosas no son como dicen ser; así la anciana nazi, Karin, es vista por Sandra:

Para nosotros será una diversión –dijo ella sonriendo de verdad con unos pequeños ojos azules que quizá alguna vez fueron bonitos pero que ahora eran feos (SÁNCHEZ, 2010: 27).

Karin no era esquelética como su marido. Debía de haber una mezcla de ambas cosas, una mezcla deformada. Miraba con una expresión tan difícil, entre amigable y desconfiada, que no se sabía qué pensaba realmente, O mejor dicho, lo que decía debía de ser la milésima parte de los que pensaba, como toda la gente de edad que ha vivido mucho para el final acabar disfrutando de las pequeñas cosas (SÁNCHEZ, 2010: 35).

La función del inicio es presentar a los personajes, primero a Julián, luego a Sandra, y a través de ellos, al matrimonio Christensen. Como tantas protagonistas de Clara Sánchez, es la chica del pelo rojo, es una chica sin expectativas, al principio se devanea en dudas con respecto a su futuro con Salva y con el bebé que espera, por eso es verosímil que acepte sin dudar demasiado la ayuda de los noruegos “era muy agradable dejarme llevar” (SÁNCHEZ, 2010: 36). Sandra es una chica típica, que sabe de marcas comerciales y que consume esa información más o menos alienante sobre famosos que propagan los medios de comunicación de masas “en cuanto la visita se fue, saqué de la bolsa de plástico de Calvin Klein que usaba para ir a la playa la revista con la biografía de Ira. Afortunadamente se había secado sin que se emborronase la tinta” (SÁNCHEZ, 2010: 76).

Julián entiende desde el primer momento el peligro en que está Sandra, para él, al principio la chica “del pelo de color granate” (SÁNCHEZ, 2010: 43). Su punto de vista permite que la acción avance y que el lector tenga la perspectiva de él sobre ella:

Ella estaba sola. Una víctima perfecta para los Christensen. Puede que la conocieran en la playa y hubiesen puesto sus ojos en ella para chuparle la sangre nueva, para chuparle la energía, para contaminarse de su frescura. La gente en el fondo cambia poco, y para Fredrik un semejante era un ser aprovechable al que

robarle algo. No se cambiaba en dos días ni en cuarenta años, yo en lo fundamental no había cambiado (SÁNCHEZ, 2010: 43).

Julián es un personaje que también aprende y crece, que tiene una progresión a medida que la trama se complica y que el contacto con Sandra le infunde nuevos bríos. Al comienzo, es un viejo aislado, que actúa movido por una promesa pero que no consigue olvidar ni encontrar la paz porque:

(...) no podía distraerme, relajarme, dormirme como si fuese un jubilado normal aprovechando sus últimas fuerzas (...) Llegaría el momento no lejano, en que ya no pudiese conducir, ni coger un avión solo, llegaría un momento en que ni siquiera existiera ningún Fredrik Christensen. La vida me metió en un mundo que yo no quería, un mundo inhumano, sin sueños, y ahora ese mundo llegaba a su fin como una película que termina (SÁNCHEZ, 2010: 45).

En el último capítulo, Julián es un hombre capaz de asumir su destino con una energía diferente. Conocer a Sandra le ha cambiado por dentro; y con su nueva visión de la vida ha tomado decisiones importantes. Quedarse en España, en la residencia donde puede amargarle la vida a los nazis que van quedando cada vez más perdidos y solos, salir con Raquel y disfrutar de cada día.

Julián desde el principio entiende el peligro en que se encuentra Sandra, que irá siendo mayor porque la propia Sandra ha aceptado actuar y asumir el riesgo. Su decisión de entrar en la intriga está muy relacionada con su próxima maternidad, tema eje también en esta novela. Ha abierto los ojos y empieza a correr el velo de la realidad aparente; comienza su estadio probatorio, y empieza a importarle quién es y qué mundo va a recibir a su hijo:

Me encontraba entre las víctimas y los verdugos, entre la espada y la pared (...). Madre podía ser cualquiera, y yo no quería que mi hijo tuviese cualquier madre. Ya no era una niña ni iba a volver a serlo nunca y la vida me daba una oportunidad, no era momento de huir (SÁNCHEZ, 2010: 179-180).

Hay una enorme transformación interior entre la Sandra que decide ponerse del lado de las víctimas, porque es lo que debe y porque va a ser madre, y la que el lector encuentra al comienzo de la novela:

Sandra estaba a punto de llorar y me asusté. Movía la cabeza de un lado a otro, negando mis palabras.

Este niño se merecería tener una madre inteligente, una madre que hubiese estudiado y que fuera capaz de hacerle jerséis bonitos (SÁNCHEZ, 2010: 166).

En esta novela late el tema de la maternidad unido al miedo de la responsabilidad porque la protagonista será una madre soltera y su proceso reflexivo tiene mucho que ver con el niño que vendrá y con las relaciones que ha establecido con sus propios padres. Sandra es una joven confundida que, en unos primeros momentos, llega a sentir que Karin podría ser la madre que no ha tenido. El juego con verbos como “ver” y “mirar” es constante en esta historia, en que ciegos aprenden a ver con los ojos de la conciencia. Siempre, insisto, los ojos de los personajes cargan con un enorme significado. Sandra tiene que pasar por la prueba para aprender a valorar a sus propios padres. Pero eso será progresivo y entraña madurar:

Abrí los ojos y me incorporé en el sillón cuando empezó a rondarme la culpa de sentirme junto a Karin mucho mejor de lo que nunca me había sentido junto a mi madre, de preferir tener a Fred bajo el mismo techo, pasando las hojas del periódico, que a mi padre (SÁNCHEZ, 2010: 52).

Clara Sánchez sabe cómo llevar de forma verosímil el proceso de reflexión de Sandra, y así, hacia la mitad de la novela, Sandra se plantea, por fin, algunas preguntas:

No sé por qué, sentada entre aquella gente que me preguntaba quién era yo y que se dirigía a mí por estricta cortesía y con gran curiosidad, tenía cierto sentimiento de culpa por no haberme molestado tanto en preparar jamás un cumpleaños para mi madre; ni se me había pasado por la cabeza perder varios días montándole una fiesta a mi madre. ¿Qué estaba pasando con mi vida? Iba sin norte, como cuando bajaba en la moto hacia el pueblo por la noche y enfrente todo eran estrellas y abismo (SÁNCHEZ, 2010: 149).

Julían va a ocupar ese papel de padre o abuelo que tanto necesita Sandra. De hecho, el hijo que espera Sandra va a llamarse Julianín. Hay en esa relación mucho de lo que ha pasado en España, con su historia de exilios y reencuentros, cuando los nietos pudieron conocer los secretos que la generación de sus abuelos había ocultado por el largo exilio, exterior o interior. Esa misma generación, la que vivió la convulsiva

historia del siglo XX con sus desastres mundiales, se partió en dos, según qué decisiones tomó en el momento decisivo.

Sandra, paulatinamente, comienza a preguntarse qué sentido tiene su intimidad con la extraña pareja de noruegos, y aparece la desconfianza. En este contexto, inevitablemente vienen a la mente del lector escenas de “La semilla del diablo”, en el original “*The Rosemary’s baby*”, película estrenada en 1968 y dirigida por Roman Polański, que parte de la novela de Ira Levin. Sandra es Mia Farrow, y se plantea su situación frente a Fred, -Roman Castevet (*Sidney Blackmer*) y Karin, -Minnie Castevet (*Ruth Gordon*):

Además me tocaba hacerme una ecografía. Tenía pensado que me acompañase Karin, compartir con ella el momento en que se descubriera el sexo de mi hijo. Pero acababa de cambiar de opinión, iría sola, quizá llamase a mi madre desde la misma clínica, porque Karin no era mi madre ni podía importarle nada de mi hijo. (...) Mi relación con Karin era completamente artificial (SÁNCHEZ, 2010: 134).

Sandra está perturbada pensando en su madre y en por qué ha colocado a Karin dentro de su vida. Es lógico que en el momento de estar embarazada tenga que pensar sobre todo esto. Sandra le dice un poco después a Julián:

Me dijo que en el fondo tenía la sensación de traicionar a su madre si permitía a Karin vivir este momento con ella. Sandra tenía unos problemas morales tan bellamente ingenuos que daban ganas de abrazarla y de protegerla en una burbuja de cristal.

Puedo ir contigo, si quieres. Yo no soy mujer, no traicionarás a tu madre, Sé lo que son estas cosas. Tengo una hija y tú podrías ser mi nieta

(...)

Sí, creo que eres la persona que quiero que venga conmigo -dijo (SÁNCHEZ, 2010: 162).

Las hijas tienen, en la novelística de Clara Sánchez, una relación compleja con su familia, en especial con la madre, y la conclusión es que madurar es una forma de comprensión hacia el perdón. Así, Sandra aprende a valorar a su madre que, a pesar de todo, está libre de la maldad de Karin. Llegar a aceptar el conflicto “a mí las continuas peleas de mis padres me habían perturbado mucho” (SÁNCHEZ, 2010: 327) y entender la importancia de la propia familia forma parte de lo aprendido.

La falta de culpabilidad es otro tema de *Lo que esconde tu nombre*. El mal se disfraza y pasa a nuestro lado, sin ser consciente de su propia maldad. Así el Ángel Negro le dice a Sandra cómo funciona la naturaleza del mal:

Yo puedo hacer muchas cosas que no hago. Podría matar a alguien y no lo mato –dije.

Porque no te resultaría fácil (...). Pero imagínate que existiera un sistema en el que fuese legal y patriótico que mataras a cierto tipo de gente y que después nadie fuera a señalarte con el dedo ni te pidiera cuentas.

(...)

En fin, lo hecho, hecho está, no se puede dar marcha atrás. Además, la vida es corta, cuando llegas al final parece que has despertado de un sueño de cinco minutos y en los sueños se hacen cosas fuera de toda lógica (SÁNCHEZ, 2010: 155).

En el fondo, el mal absoluto es también estúpido, y es oportuno recordar la expresión “banalidad del mal” acuñada por la filósofa Hannah Arendt. En su libro *Eichmann en Jerusalén*, publicado en 1963, la autora reflexiona sobre la trayectoria ideológica y la personalidad de Adolf Eichmann. Concluye Arendt que en realidad el genocida no era ni claramente un antisemita, ni un ser retorcido por naturaleza, que simplemente se dejó llevar por su ambición de ascender (ARENDR, 2012). Es una historia que se asemeja a la de Fred y a la de todos los de la Hermandad. Por consiguiente, simplemente cada cual decidió acatar órdenes sin hacerse preguntas. Fred, como burócrata, sentía que cumplía con su deber, con profesionalidad, y no había en él un sentimiento de “bien” o “mal” en sus actos.

Otro tema de la novela es conocer cómo se comporta y cómo se organiza el mal. La Hermandad, sin duda, recuerda a la secta “Nueva Luz” de *No es distinta la noche*. De hecho, por un momento parece que vamos a encontrarnos en el mundo sórdido de Palao y Rubén Barroso cuando Sandra se encarga de llevarle las ampollas de Alice a Karin, y después, cuando Julián va en busca de respuestas “el laboratorio estaba en las afueras, cerca del polígono industrial y las instalaciones eran nuevas y modernas” (SÁNCHEZ, 2010: 310). Los miembros de ambos grupos se sienten protegidos, integrados, a salvo del mundo y libres para actuar. Integrarse en un grupo secreto significa obtener una cierta carta de impunidad. De nuevo, la realidad aparente y los poderes ocultos que conspiran contra el ciudadano. A Clara Sánchez le interesa contar cómo el mal se organiza y está atento para atacar. En la Hermandad están los viejos nazis, Aribert Heim (nombre real del *Carnicero de Mauthausen*, residente en Levante),

Otto, el Ángel Negro, Fred, Karin, Elfe... y los hay jóvenes como Martín y el Anguila (que en realidad es un infiltrado para destruirlos, es un héroe). También Frida, criada de la pareja de noruegos, que odia a Sandra porque está enamorada de Alberto (SÁNCHEZ, 2010: 325). El Dermopal de *No es distinta la noche* está representado en *Lo que esconde tu nombre* en aquellas ampollas que aparentemente otorgan la eterna juventud a Karin y a la comunidad de ancianos nazis. Igual que el Dermopal, las ampollas, que se hallan bajo el control de Alice, alargan la vida indefinidamente. E igualmente, funcionan como un placebo. Pero por tener el control de la pomada Dermopal o las ampollas de *Lo que esconde tu nombre*, el mal absoluto -que se desliza ante nuestros ojos sin que lo veamos- es capaz de las mayores atrocidades. Es un tema recurrente el que el mal insiste en el miedo a la decrepitud y en su ambición de perpetuarse. Parece que ese impulso de la supervivencia a costa de cualquier cosa siempre ha estado muy presente en la experimentación biológica nazi, incluso mucho después de haber perdido la guerra. La metáfora es que, además de la ingeniería del laboratorio, el mal cuenta para sobrevivir con el olvido de las víctimas.

La obsesión por la belleza y la juventud, como decía, es un rasgo de las ideologías racistas, por eso el tema de las ampollas es crucial como motivo narrativo que lleva la novela al *thriller*.

Era Alice.

No se la podía considerar vieja, no se la veía vieja, no le sobraba piel ni tenía descolgamientos, que era lo propio de los años. Aparentaba unos sesenta cuando en realidad debía de tener más de ochenta. Y no podía deberse al deporte, el sol y los zumos naturales. Daba la impresión de haberse sometido a algún experimento (SÁNCHEZ, 2010: 157)

Sin embargo, gracias al análisis realizado en el laboratorio, Julián llega a saber que “los experimentos sádicos del Doctor Muerte o de Himmler no habían servido para encontrar la inmortalidad o la eterna juventud, ni siquiera para alargar la vida” (SÁNCHEZ, 2010: 313).

En *Lo que esconde tu nombre* aparece una conversación aclaratoria con un médico. La charla con el especialista tiene una enorme importancia, en *Desde el mirador*, *Entra en mi vida*, *Presentimientos* y en *El cielo ha vuelto*, por ejemplo. La consulta de Julián con el médico sirve para identificar las ampollas como placebo,

enlaza con la angustia de los nazis a envejecer y coincide en la trama con el momento en que Sandra debe entregar las ampollas, no sin riesgo:

Nos horroriza la muerte, nos da pánico –dijo- lo que es una completa estupidez y una pérdida de tiempo porque la muerte nunca falta a su cita. Es puntual. No la podemos parar ni detener, ¿retrasar?, bueno, quizá, no estoy seguro. ¿Y sabe por qué? Porque la muerte es buena, es necesaria para la vida. La muerte de una célula supone su renovación, si no muriesen unas y naciesen otras no podríamos vivir. Dígale a su hijo que coma bien, que haga ejercicio, que haga el amor siempre que pueda, que disfrute de la vida y que no se complique (SÁNCHEZ, 2010: 313).

Como en tantas de las novelas de Clara Sánchez, en esta también aparecen los objetos mágicos, propios de los cuentos fantásticos y de la mitología. Proporcionan fuerza a los personajes para que puedan llevar adelante su destino. En esta obra hay una gran cantidad de objetos simbólicos; objetos que guardan la energía de quienes son sus dueños. En el universo dual que nos presenta Clara Sánchez, los objetos mágicos “del bien” se enfrentan a los objetos malévolos “del mal” en una pugna en la que participan los humanos. El nazismo es la representación del mal absoluto “ni siquiera Satanás, que se suponía que encarnaba el mal, se habría atrevido a ser todo el mal a la vez” (SÁNCHEZ, 2010: 322).

El peligro de morir en las manos de la Hermandad es real. Fred le dice amenazante a Sandra “sí, pequeña, podrías estar ya en el fondo del mar si Karin y yo no te hubiésemos protegido” (SÁNCHEZ, 2010: 219). Como en una historia de héroes de la Antigüedad, el sabio anciano cede a la heroína un objeto mágico que puede salvarla y con él le otorga el papel central de la historia. Por fin, Sandra ha comprendido lo que el destino le ha deparado, y como un personaje clásico, acepta. Así nos lo cuenta ella misma:

Julián me escuchaba muy atentamente y me miraba como si fuese la primera vez que me oía hablar. Entonces metió la mano en el bolsillo del chaquetón, colgado en el respaldo de la silla, y sacó una bolsita de plástico con algo dentro.

Toma, es un talismán. Ahora te vendrá mejor a ti que a mí.

Lo que había en la bolsita era simplemente arena, arena tostada, todavía tenía puntos brillantes y me la guardé en el bolsillo del pantalón. Hacía ya algún tiempo que había dejado de pensar que Julián era un loco. Era un hombre muy cuerdo y muy práctico, el que estaba loco era el mundo (SÁNCHEZ, 2010: 294).

El talismán es una pieza dramática importante, de hecho en los momentos donde la acción se acelera, en un *thriller* que por su situación y trama recuerda a la película de Hitchcock “*Notorious*”, de 1947, traducida en España como “Encadenados”. Sandra vive en la casa de los Christensen, sin poder salir y enferma, amenazada por un progresivo envenenamiento. El talismán es el amparo:

Abrí la ventana y tiré la mochila al jardín. ¿Y ahora qué? La cabeza se me iba. Metí la mano en el pantalón y apreté fuerte el saquito de arena que me había regalado Julián (SÁNCHEZ, 2010: 401).

Otros objetos funcionan como símbolos malignos; son las pruebas de la infamia, “el uniforme, el paquete, la Cruz de Oro, la puerta cerrada” (SÁNCHEZ, 2010: 217), y como ya he analizado, las ampollas. También el camisón de seda que le presta Karin (SÁNCHEZ, 2010: 55) frente a la camiseta que es de la propia Sandra, por la que opta para dormir cuando ya es consciente de quiénes son realmente Fred y Karin (SÁNCHEZ, 2010: 158). Las joyas, que van disminuyendo en el cofre de Karin porque necesita comprar ampollas que le proporcionen juventud, significa la representación simbólica de las víctimas dentro de la novela. Con ellas, la autora puede introducir la noción del robo perpetrado a los judíos que los mismos nazis asesinaron. La llave, como objeto mágico, está en otras novelas de Clara Sánchez, y aquí no podía faltar. La llave es el poder, otorga la capacidad de decidir en *Un millón de luces*, *Últimas noticias del paraíso*, *Presentimientos*, *El cielo ha vuelto*, *Entra en mi vida...* Quien posee la llave accede a los secretos:

Fred era muy celoso con el orden que le daba a sus papeles y a los libros y se ponía fuera de sí si alguien le tocaba las cosas. Por ese motivo esa puerta permanecía cerrada con llave, para que no entrase alguien por descuido y evitar así un disgusto. Sin embargo, cuando tenían que esperarle sus conocidos, Martín, la Anguila u Otto, les permitían estar allí solos, lo que pensándolo bien no era de mi incumbencia y me callé. Era evidente que esa puerta estaba cerrada solo para mí (SÁNCHEZ, 2010: 117).

También hay una llave del “bien”; es la de la vivienda de Sandra “le entregué una llave nueva de la casita a Julián, y él se la ofreció al nuevo inquilino” (SÁNCHEZ, 2010: 340). Sandra descubre que su habitación en casa de los Christensen no

la tiene “de buena gana habría echado el cerrojo a la puerta, pero no había cerrojo. De pronto me di cuenta de que había cerrojos en todas las habitaciones menos en esta (SÁNCHEZ, 2010: 158). La llave, en este contexto, posee una significación más profunda. Semprún, de su experiencia en los campos, señala en IMPRESCINDIBLES, un programa emitido por RTVE en el capítulo “Semprún sin Semprún” que lo más doloroso era la falta de intimidad, tanto por la convivencia íntima obligatoria entre los presos como por la invasión en los cuerpos por parte de los nazis. Cerrar los ojos, poder estar solo con uno mismo, era una forma de escapar a esa falta de intimidad.

No faltan tampoco los laberintos: “Ella no podía ver desde fuera el laberinto en el que estaba metida” (SÁNCHEZ, 2010: 167). Ni los vampiros, así es una de las primeras conversaciones entre Julián y Sandra. Julián intenta enseñarle a Sandra quiénes son verdaderamente esos ancianos noruegos:

¿Tus amigos? Ya te he dicho que no corras ningún peligro pero quítate eso de la cabeza, ellos no son amigos de nadie, son vampiros que se alimentan con la sangre de los demás y tu sangre les encanta, les da vida. Ándate con ojo (SÁNCHEZ, 2010: 108).

También, como en tantas novelas de Clara Sánchez, hay perros, en este caso, hay un cachorro muy especial llamado “Bolita”, rechazado por Karin; es un regalo de Sandra, pero enviado por Julián porque el perro es de la raza de los que tenían en los campos de exterminio. Parece evidente que la autora quiere mostrar que el problema no es la raza, son los amos:

(...) los perros de esa raza eran los que Fred y Karin utilizaban en el campo de concentración para aterrorizar a los prisioneros (...) y los que mataron entre los dos cuando entraron los aliados y tuvieron que salir huyendo. Seis perros de raza, fuertes y asesinos como sus dueños, quedaron tumbados en el suelo con un tiro en la cabeza, como si fueran las sombras de Fredrik y Karin. No se lo conté a Sandra porque necesitaba un poco más de su inocencia (SÁNCHEZ, 2010: 161).

El perro de Elfe se llama Thor, “Thor, como el dios” (SÁNCHEZ, 2010: 135). Es un perro que ayuda a Julián a entrar en la casa para auxiliar a su ama “el perro quería que yo hiciera algo más, estaba nervioso, pero yo no sabía que más hacer, no podía forzar la puerta, (...). Entonces el perro fue a un lado de la casa me miró como diciendo “Ven” (SÁNCHEZ, 2010: 134). Bolita queda temporalmente en manos de Alberto y este

se lo cede a otra agente encubierta, Elisabeth, que a su vez, se lo entrega a Julián, que lo cuidará hasta su muerte. El perro acompaña en la aventura y es en cierto modo un tipo de talismán para mostrar la humanidad y la bondad que no todos los seres humanos tienen y la relación afectiva que establecen con él.

El amor, la generosidad, el coraje, la entrega, con todos los matices, hacia Alberto, hacia Julián, en defensa de la memoria de las víctimas, dan a Sandra su lugar en el mundo. Como dice Julián “la Anguila se había quedado definitivamente en el pasado, mientras que Sandra navegaría al futuro” (SÁNCHEZ, 2010: 443). Final de amor imposible, y también defensa del amor; de ahí la paradoja de un final que el lector debe reconstruir e interpretar. El equilibrio adquirido le va a permitir un trabajo, crear un negocio con su hermana, cuidar de su hijo sin la dependencia de Santi, en fin, tomar las riendas de su vida, aunque la experiencia por la que ha pasado nunca se olvida. Por eso, el final no podía ser completamente epifánico en una novela de Clara Sánchez. Con una tristeza y una melancolía propias de quien ha pasado por una vivencia que marca para siempre, Sandra, como antes Julián, tendrá que vivir con el peso de lo que ahora sabe “el presente me devoraba y a veces parecía que había pasado página... hasta que caía rendida por la noche en la cama y me dormía, entonces aquellos días volvían y estaban tan frescos como si fueran hoy” (SÁNCHEZ, 2010: 428).

Pero en la paradoja que es la vida, la novela también es un cuento que acaba bien. Al final del proceso de aprendizaje, en el momento en que Sandra regresa a Madrid, ya adulta, triunfadora de su encontronazo con los Christensen, la Hermandad, agradecida por lo que le han dado Julián y Alberto, su vida empieza a fluir y ella encuentra su lugar en su mundo; se reconcilia con sus padres porque al fin puede comprenderlos y es ahora fuerte para emprender su propio destino con su hijo, que por cierto, se llama Julián:

Ahora sabía lo importante que era no dejarse debilitar, no dejarse amedrentar y no dejarse manipular. No era fácil evitarlo, pero conocía las consecuencias de la inocencia, ahora sabía que el enemigo puede ser cualquiera.

Al llegar a Madrid me marché directamente a casa de mis padres. En cualquier otro momento no habría soportado la idea de lo que se me venía encima, pero ahora me parecía una tontería. Unos lloros de mi madre, unos consejos de mi padre mientras se gritaban y se quitaban la razón uno al otro, una cena caliente, unos cuantos reproches, una cama agradable. (...). Mi cabeza empezaba a aclararse, evidentemente había vuelto para marcharme (SÁNCHEZ, 2010: 426-427).

Clara Sánchez, de forma poética, explica que es en el presente donde sentimos el calor del sol, la lluvia, la vida, y por eso es su fuente de inspiración. Y ese presente actual es tan desconocido en sus presentaciones aparentes que necesita escribir sobre él para intentar comprenderlo. En esta novela habla del presente en su dimensión histórica. Y no abandona el universo de temas que le interesa a la autora: los seres contemporáneos en busca de su identidad en un espacio y un tiempo complejos y hostiles, atrapados en una compleja red de mentiras que desenmascara la literatura, que permite la plasmación más auténtica de los hechos. En la llamada *Literatura del Holocausto* española puede encontrarse a través de la ficción una forma más desnuda de verdad. Max Aub, Ramón J. Sender, Montserrat Roig, Juana Salaber, Jorge Semprún son sus autores más relevantes. La profesora López Navarro (2007) expone la opinión de Semprún sobre la relación de la historia y la literatura:

La experiencia de Buchenwald es, a juicio de Semprún, una experiencia en el límite que no resulta verdadera y eficazmente transmisible si no es con la elaboración y la perspectiva de lo literario (LÓPEZ NAVARRO 2007: 259).

Sin duda, a Clara Sánchez le interesa desenmascarar las multiplicidades de la realidad y descifrar, así, la sensación de que estamos viviendo ya en un tiempo futuro, en cierto modo, en tiempos de ficción. Tal vez es esta visión poderosa de la literatura la que obliga a Clara Sánchez a rechazar el postulado del realismo en su producción y a negar que se pueda etiquetar algunos de sus textos como novelas históricas.

Vivimos conectados; y al mismo tiempo - recordamos a Baudrillard, Bauman, Eco, y tantos otros que han aparecido en este estudio -, la hiperconexión no significa, en realidad, comunicación y sentimiento de comunidad. El ser humano está conectado a simulacros, a proyecciones falsificadas de la verdad emitidas desde el poder y desde los medios de comunicación. No siempre el bombardeo de noticias hace más empático al ser humano. Estos tiempos, son, además, tiempos de descrédito de las utopías y, como ha explicado Lyotard, vivimos en plena crisis de los metarrelatos, por lo que el activismo colectivo es cada vez más raro. El ciudadano contemporáneo vive preocupado por aquello que el afecta personal y directamente; algo aparentemente paradójico en un mundo globalizado. Lamentablemente no conseguimos aprehender nuestra realidad puesto que ella se ha convertido en algo tan complejo que nos resulta impensable, inabarcable, y ficcional.

Lo que esconde tu nombre no es una novela de nazis, ni sobre nazis, sino que es una novela sobre una joven y un viejo que se encuentran y juntos construyen una nueva forma de entenderse y emprender una vida diferente. Por eso es una novela llena de luz al final del camino, con una estructura muy bímembre: dos voces narrativas, dos personajes protagonistas, Sandra y Julián; una pareja positiva, Sandra y Alberto, personajes negativos y también pareja negativa; Fred y Karin. Se oponen “madres”; se oponen los objetos “de poder”; se opone el bien al mal; la verdad a la mentira; la memoria al olvido. *Lo que esconde tu nombre*, con su desenlace paradójico -porque nada es nunca tan bueno ni tan malo-, presenta un final lleno de esperanza porque Sandra ha aprendido sobre la libertad y el valor personal, y todo lo vivido lo obtiene con el encuentro fructífero con Julián. Al mismo tiempo, el viejo se reconcilia con su dolor, gracias a la dulzura e inocencia de Sandra.

Sobre el estudio de la recuperación de la memoria, la profesora Ana Bundgård en su artículo “Registros de la imaginación utópica de la ficción memorialista española actual: *El lápiz del carpintero*, *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*” recoge ideas muy oportunas del profesor Huyssen, en su estudio *En busca del futuro perdido* que pueden ayudar a poner en perspectiva un aspecto más a tener en cuenta para el análisis de *Lo que esconde tu nombre* desde el punto de vista de nuestra inseguridad frente a una realidad actual que tantas veces nos resulta inestable, incierta y que siempre está presente como atmósfera en la narrativa de Clara Sánchez. En *Lo que esconde tu nombre*, el hecho histórico sirve para que el personaje de Sandra pueda reevaluar su presente, darle una forma y un contenido. El hecho de conocer quiénes son verdaderamente los noruegos refuerza la identidad de Sandra, y permite el anclaje existencial de su historia personal a la colectiva. Conocer a Julián supone para ella una oportunidad de romper con los límites de un individualismo que era alienante y es signo de la realidad líquida que nos aísla y nos deja paralizados. Vuelvo al trabajo de Bundgård:

El giro de la memoria, dice Huyssen, recibe un impulso subliminal del deseo de anclarnos en el pasado para poder enfrentarnos a un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por una fracturación del espacio en que vivimos (BUNDGÅRD, 2012, 110).

Esta novela, en fin, cuenta el fructífero encuentro de dos generaciones. Al mismo tiempo, su fin tiene un sabor irónicamente melancólico, con la muerte de un

personaje que representa el amor, el amor romántico, generoso, el que siempre ha esperado Sandra, y que por fin ha encontrado, aunque sea sacrificado para salvar la vida de ella. Pero de eso, y ahí se encuentra otra paradoja, Sandra no es consciente. No es posible, a pesar del esfuerzo, conocer toda la realidad, ser consciente de toda la verdad.

Lo que esconde tu nombre es una novela escrita en cierto modo para jóvenes; el *bildungsroman* es un género narrativo que presenta en forma novelada el crecimiento del personaje protagonista a lo largo de sus páginas. El lector se puede plantear la importancia de la acción, del ejercicio de la responsabilidad, que nos impele a exigir más a la Administración, a nuestros dirigentes, y a nosotros mismos, ciudadanos que tenemos derechos y deberes. También, después de vivir junto a Sandra y Julián la experiencia de su aventura, el lector puede reflexionar sobre los hechos reales; sobre los diez mil españoles que perecieron en los campos de Mauthausen, Buchenwald, Ravensbrück o Auschwitz, y sobre los setenta y dos mil que murieron como esclavos en campos de trabajo desperdigados en territorio francés, tanto en la zona ocupada como en el territorio recogido por Vichy.

Lo que esconde tu nombre obliga a plantearse la necesidad, desde el presente, de colocarse de cara a los hechos y enfrentarlos. En este sentido, la historia de Sandra y Julián tiene el valor de recuperar, para los jóvenes y para aquellos que no quieren olvidar, la gran memoria. La identificación entre el lector y el personaje, en este caso, permite al lector actual acercarse a los acontecimientos y aprender de ellos, integrando a su carácter el contraste entre lo que pensaba que era la vida y lo que es y, por tanto, lo que tendrá que vivir.

1.2. *Entra en mi vida* (2012)

Entra en mi vida (2012) es la historia de dos hermanas, Verónica y Laura, que juntas viven una experiencia reveladora que les hará madurar. Durante el periplo van a aprender a sortear los peligros de una realidad amenazante, aprenderán a reconocer a los verdugos y sus víctimas y podrán, gracias a su coraje, reestablecer un orden anterior, más justo. El escenario es la ciudad de Madrid, el barrio de Verónica, más humilde, y el burgués de Laura. Los personajes se transportan en metro, en moto, en taxi; son los acontecimientos cotidianos los que se van tiñendo la realidad de otra significación. La ciudad es el laberinto que hay que recorrer (el metro simboliza muchas veces su trayecto de laberinto) para pasar a los diferentes mundos que pueblan la

ciudad. Esta novela también pertenece al género narrativo del *bildungsroman*, pues ambas muchachas recorren un camino de crecimiento y reconocimiento sobre su propia identidad.

Nada mejor que recoger las explicaciones de la autora en su artículo “Por qué entraron en mi vida Verónica y Laura”, publicado en su página de Internet³¹. Allí, Clara Sánchez relaciona los robos de bebés que aún se producía en los ochenta al hecho de que ella misma dio a luz a su hija en 1982. Tal coincidencia en el tiempo le sobrecoge porque además recuerda la preocupación que tenía su propia madre, en el hospital, por el hecho de que el marido de la autora no estuviera presente en el momento del parto, que se produjo en otra ciudad de la que residían. En el fondo, tal inquietud demuestra, según Clara Sánchez, que en la sociedad española existía una percepción inquietante sobre el hecho de que podían ocurrir “cosas extrañas” a las madres que ingresaban con trabajo de parto y que podían no tener marido. O no tenerlo a su lado. Esa aprensión de la futura abuela desvelaba que había algo en el ambiente que denotaba miedo ante algo indefinido y turbio como podía ser el secuestro de bebés. La novela es, según la autora, el resultado de las informaciones recogidas en la prensa y de ver el comportamiento de su propia madre en el hospital. A continuación, explica la autora que el desarrollo de *Entra en mi vida* es un homenaje a las madres que sufrieron el drama de verse desposeídas de sus hijos y a su intuición, que les decía que sus hijos no habían muerto, que vivían su soledad pero no declinaron la búsqueda, “mamá quería volver a confiar en mí y de vez en cuando decía que a veces lo que no se tiene pesa más que lo que se tiene. ¿Qué será lo que no tenía? (...) Mi madre vivía en un mundo distinto al del resto de la gente. Allí solo estaba ella. Solo estaban sus pensamientos y sus palabras, a pesar de que tenía padres, marido e hijos” (SÁNCHEZ, 2012: 41); Como es habitual Verónica, como Sandra y como los personajes protagonistas de Clara Sánchez que pasan un proceso que les hace madurar, acaba tendiendo una mano a la madre, aunque en su relación con ella el dolor y el sufrimiento haya creado desentendimientos y fallas “a trancas y barrancas logré llevar la vida de una niña

³¹ Merece la pena ver a través de las líneas del escrito de Clara Sánchez (2012), “Por qué entraron en mi vida Verónica y Laura” -que se encuentra en el apartado “Nota de la autora”, en la página *web* de Clara Sánchez-, cómo la gente común presentía un peligro colateral en el momento del parto: la posibilidad de que a la madre le fuera robado su recién nacido. Por lo tanto, había casos y había comentarios, aunque el poder ningunear a las víctimas y la prensa no lo reflejara. Tal vez como sigue ocurriendo hoy. El texto completo se halla en Internet: < <http://www.clarasanchez.com/nota-de-la-autora.php> > y está publicado en febrero de 2012.

normal, incluso con más libertad porque mi madre no se enteraba de nada. Siempre estaba distraída pensando quizá en esa otra niña de la foto” (SÁNCHEZ, 2012: 27). La novela es asimismo un homenaje en presente a las familias como la de Verónica, que hoy luchan para que los casos de secuestro y venta de bebés se investiguen y juzguen y, por encima de todo, a su esfuerzo denodado para que se recupere la identidad de aquellos niños y se produzca su reencuentro con sus auténticas familias.

Verónica y Laura interpretan al personaje contemporáneo en sus dos caras, y están contruidos desde su interior. Tenemos de nuevo una literatura desde el “Yo”.

Clara Sánchez ha ensayado con éxito las dos voces narrativas en primera persona en tres novelas fundamentales: *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. Es evidente que la autora se siente cómoda cuando halla el tono de la narración a través de los pensamientos de sus personajes protagonistas; muchas veces colocados, como en el caso de las tres novelas mencionadas de forma polifónica, técnica que le permite a la autora hacer que avance la acción mostrándonos visiones diferentes de los mismos acontecimientos. Así la estructura narrativa bímembre permite mostrar la multiplicidad de interpretaciones sobre la realidad y la comprensión íntima de la vivencia, en una conjunción de ideas y sentimientos. Dos historias acaban completando la misma realidad; necesitamos de las dos voces para entender la complejidad del mundo. La unión de dos energías produce algo tan mágico como la escena de la playa; en ella se funden las emociones de Laura y Verónica, en una especie de gran parábola sobre el amor y el destino de los seres, que producen se juntan en una comunión de emociones en tiempos y espacios únicos y personales. De hecho, la escena de la playa sirve para explicar lo que se va produciendo paulatinamente en esta novela: que las características personales de Verónica se transmiten a Laura; el empuje y la visión de la primera acaban penetrando en el ser de Laura, que puede empezar a actuar y a ver porque tiene consigo la mirada de Verónica. El título de la novela, trasciende pues, y es un “entrar” en el ser de otro no solo como parte de la familia sino como comunión de visiones sobre la realidad.

Verónica es el personaje que reacciona porque su instinto de justicia supera al miedo y, aunque carece de grandes certezas, es irreductible en su lealtad a su madre aunque, como siempre, mantenga con ella una relación compleja. La persona que sufre, que no entiende por qué la vida es cómo es, pero se resigna porque a las víctimas se les inculca, paradójicamente, un sentimiento de culpabilidad, es Laura. Ambas, Verónica y Laura, son personajes contemporáneos, *esquizofrénicos*, perdidos en medio de un

entorno agresivo, incapaces de pensarse a sí mismos y por tanto de proyectarse plenamente como ciudadanos con derechos. Unir las piezas del puzzle permite a Verónica tomar decisiones importantes que llevan a la acción y con ello a la toma conciencia de su identidad. Con esto, arrastra en el proceso a Laura, su hermana.

El lenguaje está muy depurado; no se observan estilismos extremos, como tal vez podían encontrarse en las primeras novelas de Clara Sánchez. Las voces de las niñas-adolescentes son coherentes a su edad; por lo tanto, un poco como con el Fran de *Últimas noticias del paraíso*, se combina el drama con el comentario tierno, rebelde, infantil, de una chica que se enamora, que quiere gustar, que como cualquier adolescente se siente insegura. Verónica se enfrenta a la adolescencia rompiendo la inercia impuesta; a Laura el desamor y la comparación con Carol, su prima “la actriz” (SÁNCHEZ, 2012: 23) le produce una autoestima tan baja que, para salir a encontrar la verdad necesita la mano fuerte de su hermana Verónica.

Verónica es un personaje paradigmático y ejemplar para entender a la heroína de las novelas de Clara Sánchez. Verónica recoge el cuerpo de un cristo simbólico, Betty, para limpiar sus heridas y restituir el bien. Desde su apariencia de normalidad, es una chica normal, de barrio, como cualquier otra, sin nada que aparentemente haga de ella un ser superior, ni siquiera especial, va descubriendo, por la fuerza del destino y por el destino en el que ella interviene, su enorme fuerza interior. Es el personaje contemporáneo de las novelas actuales. El tiempo de la novela lo marca ella, Verónica, que pone a andar el reloj de la verdad en cuanto toma la decisión de encontrar el sentido del dolor de su madre. Ella arrastra a los demás personajes a otro tiempo, el del pasado, para que encuentren la mentira y reestablezcan la verdad; con Verónica Laura consigue interpretar escenas de su infancia y dotarlas de un nuevo significado, y ese nuevo escenario la trasladará al presente en el que no puede seguir admitiendo el simulacro; cuando Ángel no llega a casa, una frase de Betty queda en la memoria de Verónica, y su peso va a impulsarle a la acción porque ella tiene toda la curiosidad del mundo y los ojos muy abiertos “-¿Y si nos lo quitan? –gritó mamá-. ¿Y si alguien lo ha secuestrado? Dios mío, no puede ser. Otra vez no puede ser” (SÁNCHEZ, 2012: 33) y luego dice “-Dios sabe que no habría podido soportar otro golpe como el de Laura – dijo enredada en su alegría y su dolor” (SÁNCHEZ, 2012: 38). La escena de la espera angustiada de Ángel es la señal que marca el punto de partida de Verónica hacia Laura. El diálogo interior que establece Verónica entre su mente y su conciencia va a llevar a la secuenciación de las escenas; a veces con saltos en la linealidad porque el

lector necesita acceder a sus reflexiones sobre el origen de la tristeza familiar y desde allí entender los pasos que da Verónica hacia un presente liberador. También necesita el lector de los recuerdos de Laura, con ellos entendemos su soledad interior, la falta de afecto con que se ha criado. El espacio es también definido por Verónica, que nos lleva por su ciudad, que patea sin fin y sin desmayar, acompañada de sus amigos que acaban invadiendo el espacio de su hermana; y a través de Verónica llegaremos al espacio de Laura, a la realidad burguesa de un barrio céntrico, una tienda de zapatos donde se resigna a sobrevivir. Ese espacio no es descrito de manera realista sino desde el propio interior de los personajes, con lo que tenemos un prisma múltiple y caleidoscópico.

El primer paso es saber reconocer el dolor en el laberinto que lo esconde y encararlo; el laberinto de la ciudad tiene su eco en el laberinto en que se ha convertido la vida a causa de una realidad poblada de mentiras. Verónica lo hace para salvar a la familia, y ante todo para restablecer la memoria de la madre que no ha podido soportar la ocultación y la conspiración del mal que la rodeaba. Junto con su hermano Ángel, Verónica observa desde niña escenas en su casa que primero no entiende y le producen angustia. Necesitará ir madurando para encajar las piezas:

Permanecemos así unos segundos hasta que dirigimos la cara hacia el pasillo que llevaba a la cocina. De allí llegaba un llanto débil. Podía ser llanto o una risa ahogada. Quizá mis padres habían hecho una de esas cosas que hacen los adultos de abrazarse de golpe y pasar de la pena a la alegría. Ojalá pero no era probable. (...), les costaba romper el silencio profundo, como si por romperlo fuese a estallar el universo (SÁNCHEZ, 2012: 19).

Esta novela habla, como no podía ser de otra forma en la coherencia narrativa de Clara Sánchez, de la importancia de los lazos familiares y de reconstruir puentes dinamitados por la codicia, la maldad y el egoísmo como procedimiento para defender el amor. La voz que representa al detective Martunis - en realidad, la ayudante María, para también mostrar la difusa naturaleza de la realidad- le dice a Verónica, en un momento trascendente porque supone el momento clave en que la niña-adolescente Verónica se convierte en la adolescente-adulta que deja atrás su inocencia y toma conciencia de la dimensión de la tragedia de Betty, cuán peligroso es no abrir bien los ojos. El mal, como siempre, es un peligro que se agazapa alrededor de los seres:

Si es verdad que le robaron una hija es que no se puede confiar en nadie.

-No puedes imaginarte todo lo que he visto sentada en esta silla (...). La gente es capaz de cualquier cosa primero por dinero, después por odio y finalmente por amor, pero a veces aunque creamos que desconfiamos mucho no desconfiamos lo suficiente. En las pocas semanas en que tu madre vino por aquí me pareció una mujer con una herida muy grande y también algo ingenua. En el fondo le daba miedo la crueldad. Había descubierto que existía, pero no dónde estaba (SÁNCHEZ, 2013: 173).

La verdad y la ficción se entrelazan; simbólicamente se expresan en el mundo feliz que le presenta a su madre Verónica, con su ilusión de que está estudiando medicina en la Universidad todo al final es una articulación de imágenes recreadas, todos mienten. Tenemos pues un ejemplo de cómo entre unos y otros se tejen mentiras, que no son más que ficciones. Algunos mienten por amor “pasé a ver a mi madre. Le dije que tenía mucho trabajo, que la facultad de medicina ya había empezado las clases, y que no había tenido tiempo de visitarla antes. Me miró con ojos ilusionados, le gustaba sentir que me estaba construyendo una vida” (SÁNCHEZ, 2012: 135).

Para lograr desenmascarar los simulacros perversos es necesario que los ciudadanos reaccionen ante los hechos de la vida. Para ello necesitan aprender a identificar la verdad del mal y enfrentarlo. Es preciso abrir los ojos y analizar las señales, como le dice María, la detective detrás del personaje de Martunis, “ay, la verdad, la verdad (...). Ya verás cómo llega un momento en que las piezas empiezan a encajar por sí solas” (SÁNCHEZ, 2012: 174). Verónica asume la energía que su madre no tiene para poner orden primero en su casa. Se responsabiliza de su hermano Ángel y apoya como puede a su padre en sus rutinas. Con su madre, tan rota por dentro, el compromiso adquiere una dimensión más profunda “quizá estaba buscando a mi hermana fantasma para olvidarme del problema real: la vida de mi madre pendiente de un hilo” (SÁNCHEZ, 2012: 175). Laura, con su nombre que anuncia la victoria al final del camino, es un personaje aparentemente frágil pero valiente porque debe tomar la decisión más difícil y hacerlo lleno de dudas; su valor estriba en que acepta su fragilidad pero sigue adelante y entra en la aventura que le propone Verónica: la aventura de la verdad.

La novela apela a saber *ver*, saber *mirar* y saber *actuar*, de nuevo, para defender a las víctimas de los agresores “estaba viendo a una niña como yo” (SÁNCHEZ, 2012: 13) dice Verónica ante el rostro enigmático retratado en aquella fotografía. Verónica, desde niña, sabe dónde está la quiebra de la armonía familiar “yo sabía que era eso pendiente. Era Laura. Algo grave ocurría con la niña de la foto” (SÁNCHEZ,

2012: 30). Laura, sin embargo, desde el primer momento advierte que “yo más bien era contemplativa y reflexiva, aunque para bien poco me habría servido ya que no supe distinguir ni interpretar ninguna de las señales que la vida me enviaba” (SÁNCHEZ, 2012: 25). Tenemos de ella un perfil muy logrado; en mi opinión, ella forma parte de lo más delicado y sutil de la historia. La forma en que la narradora describe el episodio de su formación como bailarina y sus frustrados intentos de convertirse profesionalmente en una permite al lector tener un retrato lleno de ternura y profundidad sobre la falta de verdadero amor que existe en ese triángulo Lili – Greta – Laura y proporciona las claves de su personalidad. *Entra en mi vida* trata, asimismo, de la necesidad de formarnos como ciudadanos más responsables porque es con actitudes proactivas cómo pueden resolverse las injusticias y abusos. En esta nueva novela, Clara Sánchez vuelve a situarnos en una acción presente; enmarcada también en hechos históricos incontestablemente dolorosos y, en cierto modo, tan increíbles que nos enfrentan, de nuevo, con la idea de que la cara que presenta la realidad aparente esconde otras realidades, y que estas conspiran contra el bien. Laura vive inserida en un laberinto creado para ocultar su secuestro. Está ciega y necesitará nuevos ojos, los de su hermana, para ver de verdad. Su aparición en la novela enmarca un tiempo pasado que cobra sentido en el lector gracias a la memoria de Verónica, (la identidad de Laura se construye gracias a la búsqueda de su hermana; el lector hace el mismo camino). La niña que aparece en la foto, ante la mirada inquisitiva de Verónica tiene la edad que tenía Laura cuando pudo ser identificada. Los detalles son importantes para establecer las simetrías que son necesarias para dar significado a la historia. Laura se presenta en su identidad quebrada, sometida a la clandestinidad, a las mudanzas sorpresivas, que dejan su memoria sin raíces:

Cuando nos marchamos de nuestra antigua casa de El Olivar yo tenía doce años, mi madre era joven y mi abuela Lili no estaba en la silla de ruedas. La casa era difícil de encontrar. Estaba al final de una cuesta a la derecha, entre árboles y hiedra, y si no sabías que allí vivía gente te la pasabas. Solo iba el cartero y los que leían los contadores de la luz, el gas y el agua. Y cuando venía alguien a visitarnos había que explicarle mil veces cómo llegar. Todo era así (SÁNCHEZ, 2012: 22).

La dificultad de interpretar la realidad y desenmascarar sus simulacros produce sociedades apáticas o serviles; y produce dolor y aislamiento en las víctimas. La mentira está en todas partes y en quienes menos esperamos “Lili y mamá dijeron que

era más práctico vivir encima de la zapatería, el negocio de la familia, en un piso señorial, y no tener que coger tanto la carretera. Pero no podían disimular que estaban enfadadas porque había ocurrido algo de lo que hablaban cuando no estaba yo o creían que no estaba” (SÁNCHEZ, 2012: 22). La mentira, que es una de las formas del mal, se camufla para sobrevivir a nuestro lado.

En esta novela, el hecho doloroso, y escandaloso, es el robo de bebés que fue práctica habitual en algunas instancias y personas que, supuestamente, trabajaban para el bienestar del recién nacido y de la madre. Estos delitos se producían ante los ojos de toda España que no podía y no quería creer lo que veía. La trama, de nuevo, se teje en emboscadas donde caen personas comunes, donde el azar juega un papel decisivo, junto con factores relacionados con la discriminación económica y social. Como en otras novelas de la autora, el poder del dinero mancha las conciencias de quienes deberían ser los protectores de la gente común: médicos, enfermeras, (personal sanitario y hospitales; personajes como los doctores Montalvo y Domínguez); funcionarios dedicados al área del bienestar social; sacerdotes y monjas (la implicación de miembros de la iglesia católica pone al descubierto una manera de pensar deformada por los prejuicios. En la novela lo vemos con personajes como sor Rebeca, la monja comadrona que hizo la venta, y sor Esperanza, la directora del colegio de Laura).

Un hecho fortuito, una fotografía como en *Lo que esconde tu nombre*, es el punto de arranque. La fotografía es un objeto mágico. Una foto misteriosa dentro de la cartera mágica de su papá interroga a Verónica, que siendo niña no acaba de comprender y cuando empieza a entender se asusta de lo que presiente; pero acepta el desafío y decide actuar, “la niña de la foto se llamaba Laura” (SÁNCHEZ, 2012: 14). Cuando se produce la revelación de la verdad, para Verónica ya no hay posibilidad de volver atrás. Su coraje va a poner en marcha una historia en forma de *thriller* que envuelve al resto de los personajes, a los que desenmascara. En la familia postiza el mundo gira alrededor del dinero y con él se compran voluntades. La dulce anciana, la abuela Lili, es un ser perverso; la indiferente madre, Greta, es vil y sin valores; la prima postiza, Carol, y el resto de la familia, es hostil; por tanto, el mundo en torno de Laura es maligno. Salvar la memoria de la madre auténtica, para Verónica, pone en funcionamiento la acción, pero después entiende que es preciso también salvar a Laura, y con ella, salvar a su familia y salvarse a sí misma de todas las mentiras. Para eso Verónica tiene que empezar a desvelar su entorno hostil y descubrir las intenciones de

los que rodean a su familia, como el doctor Montalvo o la amiga de su madre, Ana, que “no era de fiar, aunque aún no supiese por qué” (SÁNCHEZ, 2013: 156).

Verónica encuentra la fotografía, ese primer objeto mágico, que como en *Lo que esconde tu nombre*, provoca preguntas. En ella se muestra a una linda niña rubia de ojos azules y gesto dulce. Verónica es una chica de pelo cobrizo -como el de todas las heroínas-, valiente y activa. Pero hasta que Verónica pueda unir los cabos hay un proceso de incertidumbre y de culpa, porque las víctimas tienen que pasar por aceptar primero que tienen derecho a conocer la verdad. Después de ver por primera vez la imagen de su hermana, que en la foto aparentaba unos doce años (dos más que Verónica), con un rostro sereno y dulce, rubia, delicada, Verónica dice que “tenía la sensación de haber hecho algo malo, de saber algo que no debería saber, y por nada del mundo quería asustar a mi padre, ni preocuparle –ya tenía bastantes problemas con el trabajo-, por haber mirado donde no debía” (SÁNCHEZ, 2012: 2012: 13).

El drama se presenta en el escenario de la intimidad, donde Verónica, con su mirada de niña, debe descifrar el silencio que oculta el drama. El padre, Daniel, mantiene el perfil de los personajes paternos de Clara Sánchez, ausente y fascinante “casi todos los padres del vecindario resultaban más atractivos cuando iban y venían del trabajo que dentro de casa, con la diferencia de que el mío debía de ser más guapo que la media porque, cuando iba a buscarme al colegio, las profesoras, las madres de otros niños e incluso los propios niños me preguntaban “¿es ese tu padre?” (SÁNCHEZ, 2012: 12). Como personaje ajeno a todo, él no es consciente del interés que despierta en las mujeres, ocupado tan solo del trabajo, que es su manera de escaparse al mundo, de huir del dolor que encierra la casa y su secreto; es además una persona frágil que prefiere huir, como nos dice Verónica “le faltaba fortaleza de ánimo, se ponía nervioso en los momentos críticos (SÁNCHEZ, 2013: 156). Sin embargo, cuando en la escena final se desenmascara la mentira, Verónica se admira de la energía que despliega su padre “nunca lo había visto así (...). Parecía otro. Hoy tenía dentro de él toda la fuerza del espíritu de Betty” (SÁNCHEZ, 2013: 461-462).

Fundamental es la visión frente a la ceguera, la luz frente a la oscuridad, la videncia frente al mundo velado:

A mi padre le cayó la tela invisible por los ojos y se le puso la mirada de cuando la vida no merecía la pena. Podía leerse el pensamiento: trabajar, aguantar a los clientes, estar cogido al volante todo el día (...). Pero no era bastante, nunca era bastante, porque por bien que se hicieran las cosas, por bien

que se encarase la vida, siempre, absolutamente siempre, había algo pendiente (SÁNCHEZ, 2012: 20).

Sin embargo, por azar, él es quien permite, llevando la foto de Laura en su mágica cartera, que asome un poco de verdad en aquella casa, al menos la suficiente para que Verónica empiece a hacerse preguntas que la obligarán a salir en busca de las respuestas:

Lo seguí hasta el comedor y allí abrió sobre la mesa de caoba la cartera de los documentos importantes. La cartera sagrada, que dividió a mis padres en los de antes y los del secreto. Nunca olvidaría esa tarde (SÁNCHEZ, 2012: 12).

Lo cierto es que desde los años cuarenta hasta bien entrada la democracia, en los años ochenta, hay registros de la práctica de secuestros de bebés que fueron robados de su auténtica familia, desde los mismos brazos de la madre en la fase de recuperación del parto, a matrimonios que pagaban por ellos. Las madres robadas quedaban marcadas para siempre “a mi madre, Roberta, todo el mundo la llamaba Betty. Estaba mal de los nervios” (SÁNCHEZ, 2012: 12). Estas redes ilegales, mafiosas, de religiosos y médicos y clientes diversos, en connivencia con funcionarios de la administración pública, actuaban perfectamente organizadas. En *Entra en mi vida*, existe un personaje emblemático, el psiquiatra Montalvo, al servicio de la mentira:

Era el doctor Montalvo para preguntarme por mi madre y sentí un enorme alivio: significaba que a mi madre no le había ocurrido nada fuera de lo normal y que por lo tanto su vida no iba a peor. Luego me preguntó si ya se me habían quitado esas tonterías de la cabeza, porque no quería por nada del mundo que cayese en la misma enfermedad que Betty. La obsesión es un caracol, volvió a decir como el primer día, y si no se cura puede que nunca encuentres la salida, dijo preocupado de verdad. Y yo redije que no estaba segura de que fuese solamente una obsesión y que cuando tuviese suficientes pruebas de que mi hermana seguía viva iría a verle. Sentí un escalofrío. Él dijo ¡uhm! Y colgó (SÁNCHEZ, 2013: 170-171).

La naturaleza del mal es un tema que interesa a Clara Sánchez también en esta novela. La arrogancia de quien se apodera de la voluntad de los otros se descubre al desnudo en la justificación de sor Rebeca. Sucede al final de la novela, cuando Verónica y María van al asilo donde la monja anciana, olvidada por todos, confiesa que ha actuado en el robo de Laura (por tres millones):

Lo único que hice fue dar a algunos niños en adopción de madres que no los querían. Hay chicas con muy mala cabeza. Cumplí la voluntad de Dios. Hay padres maravillosos esperando la bendición de un niño.

Estaba visto que era más difícil comunicarse con ella que con *Dom* y sería imposible que aceptara que había traficado con vidas humanas, Su Dios era su escudo contra la conciencia (SÁNCHEZ, 2013: 573).

Una de las cuestiones más inquietantes es que, además de una voraz codicia (a veces la compra de bebés se hacía gracias a sustanciosas sumas de dinero), a estos delincuentes les animaba pensar que actuaban correctamente, pues jugando a ser dioses, quitaban los bebés a mujeres que, por su ideología o por sus dificultades económicas, no merecían ser madres; y entregaban los bebés a matrimonios que respondían ideológicamente a lo que se consideraba lo *respetable* y *adecuado*.

Saber ver, conocer, asumir, actuar y aprender son palabras clave en la comprensión de la novela. Eso es lo que hacen las dos narradoras, Verónica y Laura. El lector las acompaña en su trayecto en el que ve cómo se van acercando dos destinos hasta encontrarse y juntos luchar por el restablecimiento de la verdad y la justicia; así hay un punto sin retorno cuando Laura les dice a Lilí y Greta:

¿Cuánto pagasteis por mí? ¿Lo habéis recuperado ya con lo que he trabajado en la tienda? – dijo Laura con rabia y con dolor, fuera de sí -. Voy a mi cuarto a recoger las cosas (SÁNCHEZ, 2013: 462).

La lectura con detenimiento de esta novela permite al lector aprehender una realidad compleja, en la que conviven, incluso sin saberlo, las víctimas con sus verdugos. Sobre lo que hay que sentir u opinar de esa “irrealidad que es la realidad” no se proponen consignas; cada lector debe extraer las conclusiones que considere.

La soledad es también el territorio del ser humano contemporáneo que, en su *esquizofrenia* pasa su vida entre el dolor y la incompreensión sin conseguir comunicarse con el prójimo. La familia, como en toda buena novela, es el foco del que parten los traumas. Hay algunas señales, desde el comienzo, que advierten que existen conflictos no resueltos en las familias de Verónica y Laura. En el caso de Verónica, su madre es una *anomalía* que inunda de tristeza su infancia:

Si al menos mi madre tuviese hermanos podría compartir con ellos sus angustias, pero era hija única y sus padres, la abuela Marita y el abuelo Fernando, vivían en Alicante. Tanto la escasa familia materna como la paterna vivían lejos, en otras ciudades, y los veíamos en Navidades como mucho. Mi madre no era persona familiar, no era sentimental, no se volvía loca por ir a Alicante a ver a sus padres, ni porque ellos vinieran aquí a pasar unos días. Cuando mi padre y yo alguna vez le reprochábamos que debían de encontrarse muy solos tan lejos, ella me contestaba que sus padres no tenían ni la más remota idea de lo que era sentirse completamente solos. Y así zanjaba la cuestión (SÁNCHEZ, 2012: 27).

Nadie sabe en realidad todo de los demás, ni siquiera de ese ser tan cercano a nosotros, que puede ser un padre o un hijo o la pareja. Todos escondemos secretos. Al principio Verónica pensaba bien de Ana la del perro, pero su intuición, ese ver con los ojos del alma, proporciona otras informaciones que esperan ser interpretadas. Luego sabremos lo que pretende con Daniel:

Me caía bien Ana porque se preocupaba por mi madre y porque tenía muchas atenciones conmigo. Me preguntaba qué tal iba el colegio y los chicos, y me regalaba pintalabios para el futuro, pulseras, baratijas. Pero también tenía la impresión de que le interesaba mucho mi aprobación, que quería tenerme de su parte. Lo que no podía saber era por qué (Sánchez, 2012: 40).

Al final, las notas de la autora en su artículo “Por qué entraron en mi vida Verónica y Laura”³² revelan dos datos muy importantes. Uno es que Verónica sería ese personaje que encarna el valor y el deseo de salvar a la madre y con quien la propia autora mantiene una cierta identificación. La relación de Clara con su madre tendría alguna similitud con la de Verónica con la suya; Verónica es más valerosa; tiene la fortaleza mental y la sabiduría para vengar a su madre. Otro dato es que la novela, a pesar del tema, no está escrito en tono melancólico o pesimista, sino al contrario. Clara Sánchez nos habla de la adolescencia, una fase intensa de la vida que a la autora le interesa especialmente y que retrata muy bien en su obra, (ejemplarmente en *Últimas noticias del paraíso*). Además de la victoria final que se expresa con la llegada de Laura a su verdadera familia, durante las escenas de la novela vemos lo luminosa que es la vida a través de la vitalidad de Verónica y del mundo que construye a su alrededor, un

³² Sánchez, C., (2012a). “Por qué entraron en mi vida Verónica y Laura”, en el apartado “Nota de la autora”, página web de Clara Sánchez. En Internet: < <http://www.clarasanchez.com/nota-de-la-autora.php> > Publicado en febrero de 2012. Visto el 15/03/2015].

universo adolescente poblado de cosméticos, ropa, motos, rock, amigos, amor y desamor. De hecho, Valentín y Marcos permiten a la autora penetrar en la ilusión del primer amor, del amor romántico y complejo de la adolescencia.

El descubrimiento de Verónica de su femineidad se descubre en hallazgos narrativos brillantes que se remiten a los detalles cotidianos, tan reveladores como estratégicamente inseridos en la trama:

Compartía baño con mi hermano, pero de mi hermano era solo una esponja natural, el cepillo de dientes y el albornoz. Lo demás era mío. Un decolorante para el vello de las piernas y los brazos, un pintalabios, regalo de Ana la del perro, horquillas, gomas para el pelo, varios cepillos y peines, frascos de colonia que me regalaban en mi cumpleaños y que de vez en cuando me traía mi madre por sorpresa, y un albornoz de terciopelo rosa con capucha (SÁNCHEZ, 2012: 31-32).

Los cosméticos (que vende Betty y que vende también, secretamente, Verónica) permiten a Clara Sánchez la excusa argumental para que Verónica atravesara el laberinto de la ciudad y se enfrente a variadas verdades a través de personajes con los que entra en contacto (por ejemplo, con la *Vampiresa*). Además, esas cremas tienen esa fuerza mágica; recuerdan demasiado a la pomada de *No es distinta la noche* y a las píldoras de *Lo que esconde tu nombre*. El mal quiere perpetuarse, la belleza de la juventud que obsesiona a Karin en *Lo que esconde tu nombre* permite a Verónica acceder a la casa de Lilí gracias a la excusa de llevar esas cremas. En esta novela, las cremas mantienen una alianza con el bien; facilitan el paso; son portadoras de buenas cosas. Las cremas, la banalidad de la publicidad introduce ese sutil sentido del humor de Clara Sánchez, que como escritora de la postmodernidad mezcla aspectos más o menos frívolos y muy contemporáneos con otros más profundos en los momentos de máxima tensión narrativa. Es el pastiche cultural:

Le llevé como regalo a María la crema de partículas de oro. Era una pena que tuviese las mejillas picadas, seguramente había sufrido un acné severo de adolescente. A veces el maquillaje se lo tapaba bastante, pero otras se lo acentuaba horriblemente.

Hoy se lo acentuaba. Le dije que necesitaría una exfoliación profunda antes de aplicarse la crema (SÁNCHEZ, 2013: 464-465).

Junto con Verónica y Laura, entraremos en dos mundos; Verónica pertenece al mundo de los perdedores; su familia está marcada por el dolor. Sus padres, Betty, una mujer al borde del abismo por el dolor que sufre, luchando sola por su verdad, y por quien Verónica aprende a ser valiente, y Daniel, su padre, un taxista que sobrevive en medio del marasmo emocional “mi padre torció el gesto, se le ensombreció la cara. Se convirtió en una roca con ojos tristes” (SÁNCHEZ, 2012: 18). Verónica recoge la energía que le falta al resto de los suyos para recomponer su familia. Tiene un hermano, Ángel, que poco a poco irá aprendiendo qué es la vida. Ángel es rubio como su padre y como su hermana Laura “mi padre también había sido rubio y ahora era tirando a castaño, pero con ojos azules” (SÁNCHEZ, 2012: 19). El mundo de Laura es un mundo peligroso, cercado por la avaricia y la maldad. Ella es la principal víctima (junto con su madre biológica). Es el bebé robado y es un ser humano dulce que nunca ha encontrado el verdadero amor de una familia. Lili, es la imponente e impostora abuela, y la madre postiza, Greta, dedicada a vivir su inmadurez en continua huida. Junto a ellas, están la tía Gloria y su marido Nilo y la hija de ambos, la prima Carol “solo podría ser más feliz si se enamorasen de mí como de enamoraban de Carol. No tenía nada que hacer nada para que se fijasen en ella” (SÁNCHEZ, 2012: 24). Cuando ella aparecía en una habitación, su presencia, nos dice Laura, valía por veinte. También hay dos tías segundas de Greta, una soltera y otra viuda que había tenido dos hijas, Catalina y otra que murió, Sagrario. Como le ocurre a Laura con Carol, Sagrario vivió a la sombra de Catalina, más fuerte y más brillante. Hay un hermano menor de Lili, Alberto, cuyo hijo, Alberto I también había tenido otro hijo, Alberto II. Laura solo tiene esa familia, pues también su padre es una figura ausente “mi padre desapareció del mapa antes de nacer yo. No se hablaba de él, hasta el punto de que tenía la impresión de que nunca había existido y que mi madre y mi abuela me habían hecho con sus propias manos” (SÁNCHEZ, 2012: 24), lo que no deja de ser, paradójicamente, un poco verdad. Porque en la novela, el mal entiende que la mentira mejor es aquella en la que interviene algo de verdad. Todos los nombres que rodean a Laura en esa extraña familia impostada tienen el aire germánico que recuerda el mundo de la Hermandad de *Lo que esconde tu nombre*.

Estas personas tan dignas escondían sus intenciones porque nadie es quien aparenta ser; a veces el simulacro se descubre en un juego de artificios que reflejan como espejos la verdad, que es tan irreal que pasa desapercibida:

A Lilí todo el mundo la quería, pero pocos podían imaginarse lo desconfiada que era, como si alguna vez le hubiese ocurrido algo terrible e imposible de contar. Desde que tuvo uso de razón la oí decirme que no me fiara de nadie y que no hablase con desconocidos. Me decía que la gente siempre quiere algo y que pocas veces sabemos qué es realmente. Cuando iba al colegio me decía que me anduviese con ojo y que nunca le dijera a nadie en qué calle vivía ni cómo me llamaba; me decía que no tenía por qué hablar con extraños y me contaba cuentos que tenían que ver con niños a los que querían secuestrar. Y cogí la costumbre, que ha continuado hasta el día de hoy, de no abrir la puerta de la calle sin preguntar antes quién es (SÁNCHEZ, 2012: 23).

Lilí es un personaje clave en la novela; se ejemplifica en ella la dureza del mal, de la creencia de que dinero lo puede todo, del juego cruel de las apariencias. Lilí es un personaje muy cinematográfico, alguien que recuerda a esos perfiles duros de los personajes de *malas* de Hitchcock, que no pueden dejar de maquinarse “cuando nos montamos en el coche, Lilí cambió de semblante. Ya no tenía que ser encantadora. Ahora estaba pensando mucho y se podía distraer” (SÁNCHEZ, 2012: 43).

No pueden faltar los objetos cargados de poder; así como la fotografía, que se encuentra en la cartera de Daniel y todo lo que rodea a esa fotografía tiene un carácter de llamada que atrae a la niña, a Verónica, a que sepa la verdad:

A partir de ese momento la cartera de cocodrilo en lo más alto del armario, bajo la manta, bajo la manta, empezó a despedir una luz muy fuerte que llegaba hasta mí estuviera donde estuviera en la casa, esa luz se me metía en la cabeza y me ordenaba ir al tendedero a coger la escalera de aluminio, arrastrarla como pudiera hasta el dormitorio de mis padres, buscar la llave, subir la escalera, bajar la cartera, abrirla en la cama, sobre el edredón de grandes flores verdes y azules y mirar una vez más aquella foto que me dejaba hipnotizada y que acabé memorizando al dedillo. Y cuando mi hermano aparecía en el dormitorio o presentía que mis padres llegarían de un momento a otro, deshacía lo hecho. Después de cerrar la cartera, revolvía bien la llave en el joyero y cargaba de nuevo con la escalera (SÁNCHEZ, 2012: 14).

El talismán para Verónica le llega de la mano del amor, es la gabardina de Mateo (SÁNCHEZ, 2013:157). El símbolo del laberinto aparece en varias escenas y el escenario de la casa como lugar que esconde un secreto que clama por ser desvelado “mi casa estaba más llena de gente invisible que real” (SÁNCHEZ, 2012: 14) junto con los perros que, en realidad, saben mucho más que los humanos. *Gus*, nombre que definitivamente le gusta mucho a la autora para sus perros ficticiales, es el que transita entre los dos reinos y sabe antes que Verónica lo que ocurre. Ana, dice Verónica, “daba la impresión de que quería hacerme desaparecer con la mirada” (SÁNCHEZ, 2012: 17). Ana se presenta desde el comienzo como alguien que no quiere decir la verdad “prefería

que no supiese nada” (SÁNCHEZ, 2012: 17), que está más interesada en las apariencias (dinero, viajes, belleza externa); es “Ana la del perro”, el perro es lo mejor que tiene, aunque su aspecto físico impone “Ana era alta, buen tipo, pelo corto negro, con algunas hebras plateadas antes de tiempo, y cara de estar siempre por ahí. (...). Parecía que estaba acostumbrada a hacer lo que le daba la gana” (SÁNCHEZ, 2012: 16). *Gus*, el perro, es otra cosa, un ser muy noble. Esto es lo primero que sabemos sobre él:

El perro era muy grande y había que sacarlo al porche para que no lo llenara todo de pelos, y yo jugaba con él, le daba galletas y le hacía rabiar. Tenía los ojos negros y brillantes y la lengua rosa y goteante. Y había un momento en que el perro, *Gus*, me miraba de una manera más intensa que cualquier otro ser humano. Al fin y al cabo eran ojos. Ojos de perro y ojos de persona, pero ojos hechos para mirarse y entenderse.

¿Qué quieres decirme, *Gus*?, le pregunté mientras veía tras el cristal cómo mi madre abría delante de Ana la cartera de cocodrilo” (SÁNCHEZ, 2012: 15).

Luego habrá otro perro, *Dom*, en la casa restituida ya con el reencuentro y liberación de Laura. Ana es un ser que inquieta, e inmediatamente, el cigarrillo y las conversaciones secretas, primero con Betty y luego con Lili y Greta demuestran al lector su doble juego que, sin embargo, no pueden ver las víctimas. Así se anticipan posibles acciones futuras y se establece un juego entre la acción contada y las suposiciones que se realizan según avanza la lectura. Laura, como Verónica, habla del humo que la envuelve mientras conspira, esta vez, en su casa “por las puertas de cristal del salón miraba a Ana ir y venir de un lado a otro con un cigarrillo en la mano, y a Lili y a mamá escuchándola sentadas” (SÁNCHEZ, 2012: 23). Verónica en su diálogo interno dice que Ana “fumaba como un carretero” (SÁNCHEZ, 2012: 16). El humo de su cigarrillo corre en paralelo a la niebla mental que crea para que no se vea la verdad. Ana representa la falsedad, la intención de mentir del que se presenta como amigo y no lo es. Así, al ver la foto de Laura que le muestra Betty “Ana movió negativamente la cabeza como diciendo es imposible” (SÁNCHEZ, 2012: 16). Si el lector lee con cuidado, desde el comienzo de la novela somos advertidos de que ha habido un momento, en el pasado, en que casi resuelven el drama, pero el aviso de Ana pone en fuga a Lili y Greta con la niña robada.

Como siempre, hay que hablar de un cuidadísimo diseño de la estructura de la novela, que mide el ritmo de intriga junto al equilibrio de la información que es proporcionada al lector para que pueda reunir las pistas y gracias también al magnífico

retrato psicológico que se nos ofrece de Verónica y Laura; el lector es un detective que hace su trabajo en paralelo, e incluso antes, de Verónica.

Verónica es un personaje paradigmático y ejemplar para entender a la heroína de las novelas de Clara Sánchez. Verónica recoge el cuerpo de un cristo simbólico, Betty, para limpiar sus heridas y restituir el bien. El tiempo de la novela lo marca ella, Verónica, que pone a andar el reloj de la verdad en cuanto toma la decisión de encontrar el sentido del dolor de su madre. Ella arrastra a los demás personajes a otro tiempo, el del pasado, para que encuentren la mentira y reestablezcan la verdad; con Verónica Laura consigue interpretar escenas de su infancia y dotarlas de un nuevo significado, y ese nuevo escenario la trasladará al presente en el que no puede seguir admitiendo el simulacro. Cuando Ángel no llega a casa una frase de Betty queda en la memoria de Verónica, y su peso va a impulsarle a la acción porque ella tiene toda la curiosidad del mundo y los ojos muy abiertos “-¿Y si nos lo quitan? –gritó mamá-. ¿Y si alguien lo ha secuestrado? Dios mío, no puede ser. Otra vez no puede ser” (SÁNCHEZ, 2012: 33) y luego dice “-Dios sabe que no habría podido soportar otro golpe como el de Laura – dijo enredada en su alegría y su dolor” (SÁNCHEZ, 2012: 38). La escena de la espera angustiada de Ángel es la señal que marca el punto de partida de Verónica hacia Laura. El diálogo interior que establece Verónica con su conciencia va a llevar a la secuenciación de las escenas; a veces con saltos en la linealidad porque el lector necesita acceder a sus reflexiones sobre el origen de la tristeza familiar y desde allí entender los pasos que da Verónica hacia un presente liberador.

El espacio es también definido por Verónica, que nos lleva por su ciudad, que patea sin fin y sin desmayar, con sus amigos que acaban invadiendo el espacio de su hermana; y a través de Verónica llegaremos al espacio de Laura, a la realidad burguesa de un barrio céntrico, una tienda donde se resigna a sobrevivir. Ese espacio no es descrito de manera realista sino desde el propio interior de los personajes, con lo que tenemos un prisma múltiple y caleidoscópico.

El tema del dinero está presente en esta novela de varias formas. Ya he mencionado lo que cuesta la compra de Laura (tres millones) y cómo de alguna forma la propia Laura “paga” el precio trabajando en la zapatería de la familia impostada. La codicia de Ana, que saca dinero de Lilí y Greta, sirve de freno a la verdad. Ana parece que no trabaja porque obtiene su dinero de manera ilegal “y era como si fuese normal que mis padres tuviesen que trabajar tanto y ella no. Nadie se lo cuestionaba. Hay gente rica, que no tiene que luchar día a día por conseguir dinero y que tampoco tiene que

contarlo. Se nacía como Ana o se nacía como mis padres. ¿Qué me esperaba en el futuro? (SÁNCHEZ, 2012: 29). El dinero es capaz de comprar lo más sagrado; rompe el nudo entre madre e hijo. Para algunos, el dinero puede ayudar a olvidar la vida cuando esta duele de forma insoportable. Así, los padres de Verónica se esconden en sus trabajos para no mirar de frente al dolor “cuanto más trabajaba mi madre (...) más libertad para Ángel y para mí. Estaba llegando a la conclusión de que los mayores en el fondo solo son necesarios para traer dinero” (SÁNCHEZ, 2013: 28). Los hermanos Ángel y Verónica se crían casi solos, haciendo lo que les gusta, porque sus padres están siempre trabajando fuera de casa para ganar dinero. El dinero es un motor del que no es ajeno ningún personaje.

Sin duda, también este drama moderno, visto con dos voces narrativas perfectamente definidas en una literatura del “Yo”, proporcionan el tono de la adolescencia y de cómo personalidades diferentes analizan la misma realidad desde perspectivas propias, porque a la autora le gusta mostrar la vida como es; con sus contradicciones que a veces nos hacen reír y a veces nos desesperan. La estructura es tan bimembre como en *Lo que esconde tu nombre*: dos personajes, dos voces narrativas, dos familias y en torno a ellas gira el drama y el entorno de realidades aparentes. El ritmo de los acontecimientos se acentúa en los últimos capítulos; vuelve a observarse el punto de vista cinematográfico del *thriller* de detectives, espías, descubrimiento de misterios y situación *in extremis* de intriga y suspense al estilo de las películas de Hitchcock.

Novela híbrida, tiene elementos de la novela psicológica, de ambientes, de *thriller* e intriga, de documental sobre un hecho real; pero también es romántica y novela de crecimiento. *Entra en mi vida* está magníficamente enmarcada en los títulos de los capítulos que presentan, como si fuesen mensajes secretos enviados al lector. Desde la confesión de los dos personajes que se expresan en primera persona, los títulos de los capítulos resumen el contenido como una anticipación magnífica. Su fuerza narrativa recuerda a la escaleta de una escena inserta en un guion cinematográfico.

El final está abierto a la esperanza, a la confianza de que podemos cambiar las cosas; pero siempre hay que entender en Clara Sánchez que el final es de tipo arbóreo, es decir, que permite varios niveles de interpretación. Cuando todo ha sido ya restituido, los sueños de Laura avisan de un sentimiento latente de dolor a pesar de la felicidad de poseer una nueva vida con su familia auténtica. El capítulo se llama “Sueña Laura”, y plasma cómo saber la verdad implica aceptar que la gente y la realidad no

dicen la verdad; la madurez conlleva aceptar que los otros no son buenos. Junto con los planes de vivir con Valentín, de ser independiente, hay en Laura algo perturbador, y es la memoria de lo vivido. Ese espacio libre del control racional le interesa mucho a la autora. Así, Laura tiene sueños reveladores porque la vida deja sus cicatrices. Sin duda, el mundo de los sueños, lo que no se expresa de forma consciente, es más real que el mundo visible. Clara Sánchez es la autora de *Presentimientos*, novela que defiende que en ese espacio mental de los sueños se expresa más sinceramente el ser humano que en la realidad palpable. *Entra en mi vida* expresa que lo vivido deja un poso difuso, complejo, inasible y heteróclito:

Lo que no recontaba a nadie era que, sin poder remediarlo, a los dos meses empecé a soñar con Greta y Lili, sobretodo con Lili, sueños vagos que me dejaban hecha polvo y con mucha melancolía como si regresara de un viaje o de una vida triste. Y a veces, despierta, me sobresaltaba el sonido de una silla de ruedas, como si se hubiera vuelto invisible y no dejase de estar cerca de mí. No sabía si deseaba o no encontrármelas a la vuelta de alguna esquina. Temía a Lili y al mismo tiempo la echaba de menos. No podía evitarlo. Formaban parte de mi alma (SÁNCHEZ, 2013: 469).

Como buen relato postmoderno, en la historia de *Entra en mi vida* hay varias historias. La evidente es el hecho de que hubo, hasta tiempos tan recientes que sobrecoge el pensarlo, secuestros de bebés en España. Clara Sánchez no escribe para que el lector reciba un mensaje militante sino que a partir de la acción y de los sentimientos de los personajes se desprende un tipo de denuncia que debe ver asumida por el lector según sean sus conclusiones. Por eso la historia convoca al lector a una reflexión sobre la mentira, sobre la condición humana y sobre las conductas sociales. En este territorio de las lecturas en otros niveles, Clara Sánchez presenta a través de la trama una exposición sobre las formas diferentes de lidiar con el “miedo a saber”, pues aceptar la verdad desnuda supone admitir que abrir los ojos ante la realidad es una experiencia dolorosa. Hay que vencer la rutina del miedo que silencia la vida “de la cocina no venía ningún ruido, ni siquiera de platos, vasos o cubiertos, como si nuestros padres hubiesen muerto. Les debía de estar costando trabajo romper un silencio tan profundo, un silencio como el mar cuando se bucea y no se oye nada” (SÁNCHEZ, 2012: 18-19).

Verónica y Laura deben aceptar la verdad, que les cambia la vida. El personaje de Sandra, en *Lo que esconde tu nombre*, tiene que aceptar que la pérdida de la inocencia le dará, además de fortaleza y sentido a su vida, la certidumbre de que el

mundo es también un lugar peligroso donde no puedes confiar a ciegas de la gente que conoces. Se puede vivir dejando al margen aquello que sabemos inquietante, como hace en un principio el padre de Verónica; sufrir sin capacidad para discernir dónde se halla la mentira, como la madre, Betty; encarar el conflicto para resolverlo, como hace Verónica; y asumir en toda su profundidad lo que representa que la verdad que creíamos haya sido una enorme mentira, con lo que eso puede llevar consigo, el descubrimiento de que lo que amamos o a quienes amamos, por ejemplo, no lo merecen, como le ocurre a Laura. Por supuesto, la recompensa de Laura es que después de atravesar el dolor ella puede por fin encontrarse a sí misma, que es el verdadero propósito de la vida.

La espita de la acción se desprende de una pregunta: ¿cómo es posible que estas cosas ocurran? Tal vez la soledad en que cada uno vive sus conflictos no contribuye a la solución de los problemas. La ayuda, la cooperación entre los seres, una solidaridad que entiende que los conflictos conciernen al colectivo, podría ayudar. Otra vez podemos pensar en la radiografía social que establece Bauman y en su concepto de lo líquido enfrentado a lo sólido. La reconstrucción de los lazos familiares desde parámetros más verdaderos suele dar buenos resultados en las novelas de Clara Sánchez.

La literatura explica mejor la realidad que la exposición literal de los hechos. La literatura desenmascara lo que late escondido: las virtudes, las carencias, la brutalidad, el egoísmo y el altruismo que conforman la naturaleza humana. Pero es el lector, en definitiva, quien reúne los pedazos de significación y llega a sus propias interpretaciones.

Por todo lo dicho hasta ahora, es evidente que *Entra en mi vida* guarda con *Lo que esconde tu nombre* vínculos profundos.

El amor no tiene que ganar siempre en la ficción porque tampoco es así en la vida, pero sin duda en una fuerza mágica capaz de transformar el destino de los seres. Desde el mirador, *Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida* son prueba de eso. Lo que sucede es que el mal se organiza, puede ser en un extraño club de la playa llamada la “Hermandad”, o bien en una secta como “Nueva Luz”. Es esa “banalidad del mal” donde nadie es responsable del horror que causa pues en el fondo pueden encontrarse excusas, razones ideológicas o esotéricas. La protección que aporta pertenecer al grupo, más si es secreto, reparte la responsabilidad.

Ana, con su avaricia sin escrúpulos es un vampiro que chupa el alma de Betty. Ana es una metáfora de esos agentes infiltrados entre el bien para hacer el mal y

muestra su modo de actuación, que consiste en interferir con la intención de tergiversar la realidad para preservar el mal. De igual forma, en esa realidad hostil y mentirosa, agresiva y manipuladora, orquestada para engañar, se sitúan otros personajes-vampiros como el psiquiatra y ese mundo de apariencias de belleza y éxito superficiales, encarnados en la familia que roba y el aparato social que lo apoya.

El mal absoluto y organizado, me parece claro en las novelas de Clara Sánchez, tiene claramente el color del dinero. Porque los niños robados formaban parte de una trama en la que unos se enriquecían con el argumento de recolocar a los bebés en familias de mayor renta económica y mayor “decencia”. En *Lo que esconde tu nombre*, Karin podía meter la mano en un saco lleno de joyas robadas a las pobres víctimas del holocausto. Y la secta de *No es distinta la noche* se beneficia de su buena relación con los poderes económicos. Por lo tanto, detrás de las organizaciones violentas se esconde el deseo de poseer; de tener. Lili es una víctima de su maldad, de su arrogancia y avaricia. Greta es víctima de su madre y cómplice con ella de algo terrible que ni siquiera le compensa. El trámite del dinero ensucia el amor, en realidad, lo hace imposible, pues el lector sabe que Laura no es verdaderamente amada por su familia postiza.

Conocer la verdad hace que Laura se convierta en un ser peligroso, y por tanto, amenazado; Laura se juega la vida cuando Lili y Greta deciden que no puede salir de las cuatro paredes de su casa/cárcel. La escena del desenlace se parece a la de Sandra en casa de los nazis, cuando casi muere atrapada. Cuando Laura conoce su verdadera identidad desenmascara todo el mal que esconde la supuesta familia ideal en la que vive y pone en evidencia que el mal aspira siempre a sobrevivir por encima de lo que sea y de quien sea.

Junto con el tema de la codicia y el mal, la novela *Entra en mi vida* continúa investigando sobre el complejo mundo de afectos entre una madre y un hijo; en este caso, como en tantos de Clara Sánchez, entre una madre y una hija. La hija quiere vengarse de la infelicidad de su madre y de la tristeza que reina en su familia; del gran secreto que la ahoga. Verónica no se mueve por el odio sino por el amor a su madre, y eso es importante para interpretar esta novela. Si no hubiera ocurrido el robo de Laura, la vida habría sido mejor, por eso se revela, no contra los sujetos concretos sino contra los hechos.

Ya al final de la novela, Verónica expresa el motivo de su valentía; vengar la memoria de dolor y ausencia de su madre:

Debía sentirme orgullosa por haber liberado a Laura, que era lo que quería mi madre, Y Laura tenía la obligación de ser libre. Ahora yo también debía liberarme de la responsabilidad que había contraído con el empeño de mi madre (SÁNCHEZ, 2013: 464-465).

Novela que muestra el interior de dos adolescentes en pleno crecimiento; y en ese proceso hacia la verdad la pérdida de la infancia. Se reivindica oblicuamente la memoria colectiva como instrumento de dimensión moral que permite desenmascarar el delito y recomponer el mundo con mayor justicia. Verónica ha restablecido la vida como debía haber sido, y aunque Laura siempre llevará la cicatriz de una experiencia dolorosa y cargará con emociones complejas, la vida, sencillamente, es un milagro:

(...) Olía bien, y Laura me abrió la puerta con uno de sus modelitos recuperados y el pelo largo, liso y brillante como un lingote de oro. Me dijo entusiasmada que tenía que enseñarme unas sábanas que había comprado por nada de dinero y, mientras la seguía por la casa, me acordé de mi madre y casi me mareé de lo incomprensible y abismal y dolorosa y alegre que es la vida (SÁNCHEZ, 2013).

La novela, por su carácter poliédrico y cambiante, como un edificio con muchas ventanas, posee una identidad propia y autónoma, no está al servicio de nada ni de nadie. La novela es una forma de transmitir una visión de la realidad desde un consecuente compromiso con el ser humano; expresa experiencias universales y muestra las relaciones del individuo con la realidad, sin dejar de ser, también, instrumento de ocio y de diversión. De ahí su carácter imprevisible; es un género que puede considerarse una forma de compromiso y simultáneamente de evasión de la realidad estrictamente circundante. Instalada en un tiempo y un espacio concretos es una forma de aproximación a las circunstancias políticas, sociales, económicas, incluso cuando su intención no sea el de plantear un conflicto dialéctico sino una visión complaciente. En el mundo que vivimos, tan alienante y ajeno a las grandes ideas, la novela puede ser, según sea la postura de su autor, un instrumento más de neutralidad alienadora o un revulsivo que perturbe al lector subvirtiendo los patrones del pensamiento único y la falta de disidencia que se impone desde las instancias del poder.

En este sentido, me interesa anotar aquí un término que tiene una enorme productividad para entender la dimensión moral de la narrativa de Clara Sánchez, es la expresión de Gérard Namer, que considera a los escritores “grupo organizador de la

memoria” (CHAMPEAU, 2011: 328). Creo que la postura activa de Clara Sánchez en relación a su actuación en relación al tema de los secuestros de niños, en apoyo de las familias que han sufrido esa tragedia, demuestra hasta qué punto la literatura no es simple testigo de su tiempo sino también parte de la actualidad en una función de actor que intenta modificar actitudes y posturas adoptadas por alienación, egoísmos o intereses oscuros del poder.

VI PARTE

PERSONAJES Y ENTORNO EN LA OBRA DE CLARA SÁNCHEZ

1. Los personajes: el héroe contemporáneo. Desvalimiento, desorientación y soledad. Las relaciones familiares y sociales.

El sujeto postmoderno, a diferencia de su antecesor cartesiano, es uno cuyo cuerpo está integrado a su identidad. Realmente desde Bajtín hasta el Body Shop, de Lyotard a los leotardos, el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento postmoderno. Miembros destrozados, torsos atormentados, cuerpos ensalzados o encarcelados, disciplinados o deseantes: las librerías están repletas de este fenómeno y vale la pena preguntarse por qué (EAGLETON, 1997: 109).

El estudio de los personajes, para que sean coherentes a lo largo de las acciones que desarrollan en la trama, es una de las ocupaciones de Clara Sánchez. De hecho, se percibe que, tal y como sucede en la literatura clásica, cada personaje, tanto el protagonista, los centrales y los que se encuentran en un plano secundario, están en la narración para ocupar un lugar, para que sus acciones determinen, en un momento trascendente, el ritmo de los acontecimientos. Viven en relación a la función que les es otorgada para condicionar el destino de los personajes protagonistas. Por esa razón en mi análisis de *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos* y *El cielo ha vuelto* he querido, en la descripción somera de sus argumentos, especificar el significado de los nombres con los que Clara Sánchez ha “bautizado” a sus personajes. Entre los personajes, no puede ser de otro modo, la autora incluye a los animales, que como en toda literatura de reminiscencias mitológicas, son imprescindibles para el desarrollo y conclusión de muchas de las historias. Por eso sus nombres también son elegidos con sumo cuidado, como si el nombre determinase el carácter y lo que van a hacer. Y así ocurre en todas sus novelas. El origen de los nombres los he extraído de una simple búsqueda por Internet. La mayoría de los nombres tiene una procedencia reconocible; hebrea –judeocristiana- o mitológica –grecorromana- con resonancias en el antiguo persa y el sánscrito, aunque a veces eventualmente aparezcan etimologías en otras lenguas. *Fran* es un “abanderado” generacional. *Julia*, una mujer noble, de una familia patricia (e incluso el cabello ondulado, una de las notas físicas que resalta

Sánchez de esta personaje, ya está en el propio significado de su nombre). *Patricia* remite con su significado a la clase de los nobles romanos. Los ejemplos son todos en su obra, pues todos los que actúan tienen un nombre “bien otorgado”. El significado de *Verónica*, la heroína de *Entra en mi vida*, es “portadora de la victoria”, o “imagen verdadera” y el de su hermana, *Laura*, es obviamente “victoriosa” o “triunfadora”. *Sandra*, nombre que recibe la valerosa protagonista en *Lo que esconde tu nombre*, es de origen griego (deriva de Alejandra), y significa “la que defiende al hombre” o “la protectora”, lo que no está nada mal si pensamos que se enfrenta a unos nazis camuflados y que entre otras cosas lo hace cuando toma conciencia de que espera un niño y desea para él un mundo mejor. *Natalia*, de *Piedras preciosas*, tiene nombre que remite a un nacimiento, o a un recién nacido, lo que es ella en su desconocimiento del mundo y de sí misma. *Estela* remite a ese mundo de penumbra y luces de neón que está en *No es distinta la noche*, *Yu* es “jade”, la piedra preciosa de Fran en *Últimas noticias del paraíso*. *Kas*, el gato que acompaña a *Viviana* (nombre de una de las hadas en la época de la Tabla Redonda, fue aquella que reconoció a Lancelot) significa en antiguo persa “administrador del tesoro” y es el nombre de uno de los Reyes Magos de la Biblia. *Ulises* es el perro que acompaña a Fran por el pasadizo y que lo conduce a *Serafín*, (los serafines eran en la teología cristiana los primeros de los nueve coros o tipos de “espíritus bienaventurados” de la angelología cristiana). o *Marcos* (cuyo origen es, nada más ni nada menos, que el dios Marte), aparecen con frecuencia en su tipología de “galanes” y hay muchos “*Albertos*” (“aquel que brilla por su nobleza”) en su novelística; siempre son seres encantadores y que tienen una influencia benéfica en la protagonista: el tío de la narradora de *El Palacio Varado*, el marido de Elena en *El misterio de todos los días*, el valiente policía que se enamora de Sandra en *Lo que esconde tu nombre*; los tíos postizos de Laura en *Entra en mi vida*. En fin, podemos establecer, uno por uno, la función de los personajes a partir de cómo se llaman, lo que no haré para no insistir más en el tema. Los ejemplos se encuentran en cada personaje, en cada nombre, lo que muestra el cuidado de filigrana, que no resta sencillez y naturalidad al estilo de Clara Sánchez, con la que elabora sus novelas.

La atmósfera de violencia, misterio, dureza, se presiente detrás de los personajes que vienen de las antiguas repúblicas socialistas; países desgarrados y a la deriva, ejemplos de la crudeza con que se mueve la realidad postmoderna; Marcus (de la antigua Yugoslavia), en *Presentimientos* e, Irina (Rusia), Daniela y Ionela (Rumanía), en *El cielo ha vuelto*.

Los personajes de Clara Sánchez, según se ha visto en este análisis, aportan matices interesantes a la reflexión de la profesora Ángeles Encinar (1990) cuando explica que la tendencia sobresaliente de la ficción moderna es la desaparición del héroe a causa de la situación del ser humano en el mundo actual. Esta narrativa posee una temática que “abunda en experiencias de aturdimiento, fracaso, culpa, confusión, desesperación, caos” (ENCINAR, 1990: 39).

Por supuesto, uno de los elementos que constituyen ese discurso postmoderno es la condición *esquizofrénica* de los personajes y, a través de ellos, de la sociedad percibida en su conjunto. En el caso de los individuos creados por Clara Sánchez, no se llega a configurar su aniquilación racional – aunque en algunos casos se presiente a corto plazo- pues estos se manejan en el esquema de su propia lógica, la lógica de los perdedores, de los supervivientes, cuya aspiración es encontrar su lugar dentro de esa realidad inhóspita que rechaza a los débiles. El personaje de Clara Sánchez es un ser humano desconcertado, frustrado y aislado; en ese sentido puede ser considerado un personaje anti-heroico. Sin embargo, el asumir la necesidad de actuar para contrarrestar la proliferación de amenazas no es fácil y ni siquiera está aceptado por el discurso hegemónico. Por consiguiente, iniciar el camino hacia la transformación requiere un coraje personal y una toma de decisiones que esos perdedores sociales no siempre están dispuestos a asumir.

Queda dicho que la aventura es un acto de valentía y que no todas las protagonistas pueden emprenderla. A algunas les falta la dimensión de su propia identidad, que no consiguen obtener o recuperar. Natalia, en *Piedras preciosas*, va a dar vueltas en círculos temibles y en cada experiencia de su itinerario encontrará menos razones para comprender su realidad. En una novela más coral como *No es distinta la noche*, Estela, Víctor, Rubén, Beatriz, Marga... mueren y matan sin saber muy bien por qué, condenados a ser esencialmente personajes *esquizofrénicos*, agotados, víctimas y verdugos de una sociedad que golpea cruelmente, con su codicia y maldad, el destino de los pobres seres. La adulta de *El Palacio Varado*, que aparta la cortina del teatro de sus recuerdos para mostrar episodios de su infancia, se adivina fracturada por una niñez escasamente feliz, vivida en escenarios diversos que le impiden sentirse parte y raíz de algo. La novela recupera situaciones donde la memoria debe reconstruirse a partir de los fragmentos de una experiencia traumática, dominada por la figura de una madre depresiva y castradora y de una familia compuesta por seres esencialmente desgraciados. *Desde el mirador* presenta a una protagonista viviendo el episodio

doloroso de la enfermedad de su madre; figura emblemática en la obra de Clara Sánchez. Esta tragedia descubre muchas otras, como su soledad íntima e hiriente, su fracaso matrimonial, su vida sin alicientes profesionales, la escasa afectividad de su entorno. La narradora no posee un tejido de verdadera solidaridad entreverado por los que la rodean; al contrario, en su diario de desdichas parece claro que está completamente sola para encarar su destino. Su suerte, al igual que la de la narradora de *El Palacio Varado*, es que tiene una hija y esa responsabilidad la obliga a luchar y a buscar su sentido de vivir.

La desorientación y la apatía definen la existencia de Elena en *El misterio de todos los días*. Su cobardía ante el amor y la necesidad de sobrevivir a la falta de correspondencia amorosa y al subsiguiente desamparo la llevan a emplear máscaras y simulacros que esconden sus sentimientos. Tanta falsedad interna y tanta representación externa hacen de ella una habitante permanente en su propio laberinto, del que apenas sale porque la pasión no siempre es correspondida y porque también ella renuncia a vivirla a la luz del día. Elena se conforma a una vida dócil y se resigna a la renuncia, muere en vida.

Como personajes contradictorios y alienados no son conscientes de la evidente presión opresiva y represiva a la que viven sometidos, y por eso se entregan a valores impuestos por el consumo enloquecido de un sistema capitalista que propicia la competitividad y el estancamiento de los valores patriarcales. En *El Palacio Varado*, *Desde el mirador* y *El misterio de todos los días*, Clara Sánchez propone una literatura de conocimiento en la que las protagonistas suelen comportarse como narradoras deficientes (no alcanzan a interpretar lo que viven, y dejan al lector la tarea de hacerlo); por eso su existencia, la existencia de esas protagonistas, es un bucle interminable en el que los recuerdos se yuxtaponen, incapaces de seguir un orden lineal porque son mayoritariamente memorias de traumas no resueltos. Las narradoras de *El Palacio Varado* y *Desde el mirador* pasan por una introspección tan profunda y dolorosa que al reconstruir los fragmentos de su memoria conseguirán, aunque precariamente, saber cuáles son las razones de su malestar existencial. En sus dos primeras novelas, *Piedras preciosas* y *No es distinta la noche* no hay un narrador que cuenta una historia desde el “Yo” y los personajes que deambulan por la trama manejan la realidad creando tantas ficciones que al final acaban enredados en sus propias mentiras. En los seres que acompañan la anécdota narrativa se destacan los mismos rasgos centrales que conducen a una indefinición del destino final de los personajes protagonistas.

En este grupo de sus primeras cinco novelas el significado unitario del mundo es dado al lector que puede establecer las hipótesis interpretativas que sea capaz de formular, pero la autora no permite a sus protagonistas que desarrollen un verdadero grado de evolución sobre su conocimiento del mundo y menos sobre su identidad. Por esta razón son personajes, en el desenlace de las tramas narradas, que van a continuar, adivina el lector, vagando por los mismos corredores de su laberinto, en desenlaces caracterizados por el signo de su irresolución total.

Por supuesto, que el grado de *esquizofrenia* no es el mismo en los diferentes personajes de esta etapa de su narrativa. Sin duda, Natalia en *Piedras preciosas* es un ser absolutamente a la deriva en su desamparo de dimensiones cósmicas, mientras que a la narradora de *Desde el mirador* le llega una salida feliz al conflicto principal, el de la enfermedad de su madre, y con el dolor que ha acompañado ese viaje al hospital ha podido ver, siempre tras una ventana, desde un mirador, las cosas que necesitan urgentemente ser solucionadas en su vida.

Hay un personaje en la frontera de la desesperación y la apatía emocional. Es una superviviente, y lo sabe, sabe que no alcanza ni en el territorio del amor ni en el de la realización profesional un respiro de pequeña felicidad. Por eso necesita, cuaderno en mano, anotar todo lo que ve a su alrededor con el objetivo de vivir a través de la vida de los otros las pasiones que ella no ha sentido. La narradora de *Un millón de luces* vive una experiencia aterradora por convertir el fracaso en algo inevitable. Incluso porque ella acepta desde el principio que su lugar en el mundo está siempre en los márgenes de la verdadera vida. Ni antes, ni durante, ni después, halla para ella un lugar donde socialmente sea realmente aceptada, incorporada. Apenas tiene conciencia de ello, pero su renuncia final, el aceptar que en la vida no se puede tener todo, es el resignado argumento del perdedor. El saber que todo su esfuerzo conduce al fracaso se lo dice a sí misma como si hubiera estado siempre escrito en su destino. En definitiva, todos los individuos pierden, en medio de la hoguera de vanidades que es la Torre de Cristal, aunque no cabe duda de que unos pierden mucho más que otros. Para los frágiles no hay piedad, acaban aplastados por la fuerza del ansia de poder y conquista de los más agresivos. Le queda la literatura, aunque ser escritora es un sueño secreto, un propósito escapista, una ensoñación liberadora más que una realización verdadera.

La posibilidad de una acción, si no completamente reparadora sí constructiva, es una realidad en *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida* y *El cielo abierto*. Sus heroínas son capaces de internarse en los laberintos de

sus contradicciones y en la dimensión dolorosa de ver lo que hay que ver para conocerse mejor. Durante ese recorrido hacia el autoconocimiento se advierte de la importancia de preservar los lazos afectivos (sentimentales y familiares) que son auténticos; a partir de una reestructuración del mapa de relaciones humanas parece colegirse que es posible generar una actitud colectiva de alerta ante un esquema social que debe ser transformado. Julia consigue en *Presentimientos* llegar a lo más hondo de su viaje a los infiernos para descubrir la trampa en la que se ha metido por culpa de una pasión, pero sobre todo por vivir una mentira continua, y desarrolla estrategias de supervivencia que van a proporcionarle la seguridad en sí misma necesaria para desprenderse de un arrebatado deseo que la denigra. No sabemos a ciencia cierta todas las claves del desenlace, pues en la vida tampoco es posible estar seguro de lo que pasará, pero no cabe duda de que Julia ha adquirido, al final del periplo de su laberinto, la fuerza que precisa para reemprender, sobre otros principios, el camino de vuelta a su vida. Sandra vive en *Lo que esconde tu nombre* una experiencia aterradora al atreverse a mirar sin máscaras el mal absoluto. Con grave riesgo sobre su persona toma la decisión de enfrentarlo, por ella y por el hijo que espera. Su victoria supone una recuperación de la memoria personal y colectiva. Verónica en *Entra en mi vida* es un ser lleno de vida, con la energía de una joven capaz de cargar sobre sus espaldas la tragedia de su familia, el dolor infinito de su madre, y recomponer el mundo. Con su victoria recupera los lazos familiares, salva el futuro de su hermana Laura y reestablece la verdad en un vergonzoso episodio de la historia de los últimos años en España. Verónica reformula la historia con el triunfo del bien sobre el mal. Patricia encara en *El cielo abierto* su laberinto olvidándose de precauciones paralizadoras; ella es el personaje capaz de reescribir el cuento que otros le habían contado, cuento que amordazaba su expresión y que la ataba de pies y manos a una tradición patriarcal de la que necesitaba escapar para poder salvarse. Y así lo hace.

Insisto en que en Clara Sánchez los procesos de aprendizaje tienen una dimensión individual, porque la acción sobre el conflicto y una toma de conciencia son hechos que solo el sujeto, tomado como único, puede asumir. Sin embargo, en las últimas novelas de la autora se observa la importancia de la amistad solidaria. En el periplo Sandra, Patricia, Julia, Verónica, no están solas. Junto a ellas aparecen actores, actuantes, magos-brujos-ángeles, son los nuevos compañeros de viaje, también perdidos pero que representan los anclajes de la solidaridad humana. Estos acompañantes son imprescindibles para entender el cambio de dirección, sutil y al mismo tiempo

trascendental, de los personajes protagonistas de las últimas novelas de Clara Sánchez. Sandra no podría ser quien luego será sin el ejemplo y la memoria de Julián y sin haberse mirado en los ojos de Alberto *el Anguila*; tampoco Patricia se entiende a sí misma sin Viviana, que le advierte de que su vida corre peligro y que es el aldabonazo para poner el mundo de la protagonista boca arriba; Julia tiene la mano tendida del amor de Félix y de su corte de *espíritus* y gracias a ellos puede tomar el camino correcto hacia su casa; Verónica se apoya en la motivación del amor a su madre y en el descubrimiento de la existencia de Laura, y cuenta con la ayuda de su incipiente amor y de María, el alter-ego de Martunis.

En Fran, protagonista de *Últimas noticias del paraíso*, y en la narradora de *Un millón de luces* hay ya algún atisbo de la dimensión que tomarán las protagonistas de sus novelas posteriores. Fran actúa sobre su realidad y consigue cambiarla; y para ello obtiene lo que considera el bien máspreciado: el dinero que le dará las alas para escapar de una realidad que no le interesa nada, la de los adosados en las afueras de Madrid en la que su vida transcurre sin expectativas afectivas ni profesionales. Gracias a la cuenta en Suiza podrá realizar su sueño de ir a China y reencontrarse con Yu; Fran es un soñador, sí, pero sabe poner su astucia, su intuición y tiene las dosis necesarias de buena suerte para que las cosas le salgan como él quiere. Tiene a sus amigos Alien, Eduardo y Serafín como guías entre el cielo y el infierno para empujarlo a vivir su destino. La chica que nos cuenta su experiencia en la Torre de Cristal muestra a sus lectores algunas enseñanzas valiosas de su periplo: no es posible confiar en las personas sin advertir lo que esconden, y todos escondemos algo; que detrás de los cristales resplandecientes de la opulenta sociedad late una realidad más oscura, destructiva y compleja; y que la literatura tiene el poder de desvelar lo escondido y de mostrárselo a los otros. Ella, la narradora, sabe que solo a través de la escritura puede tener lo que la sociedad opaca y gris no puede darle y que aún no entiende. Lo importante es que entiende su función de escritora y su vocación, todavía clandestina por su inseguridad innata, como una herramienta que le permite encontrar, aunque sea de forma tangencial, oblicua, su lugar dentro de una sociedad que no la comprende y que la excluye. Su sueño es escribir sobre el mundo que ve para conocerlo mejor y conocerse: su identidad y su espacio son la escritura.

Los protagonistas de Clara Sánchez necesitan bucear solitariamente en sus emociones, aplastadas por el sistema que mantiene los grandes discursos provenientes del poder. Como he comentado, no todos los personajes son capaces de encontrar un

significado a sus vidas; algunos continúan, se adivina, deambulando *esquizofrénicamente*, entre el paisaje urbano, apenas perceptibles para el resto de los seres que los rodean y expulsados de la esperanza de transformarse. Otros, en cambio, consiguen desembarazarse de su ceguera; aprenden dolorosamente a vivir y a *ver* para *ser*. Así, Natalia, Estela, Margo, Elena, Fran, Julia, Patricia y las narradoras sin nombre de sus novelas viven en mundos simultáneos, que les producen angustia y vértigo. Para sobrevivir a estas sensaciones crean fantasías escapistas que son ofrecidas en la civilización del ocio y del consumo. La llamada “muerte del sujeto” es un concepto que explica la disolución o el deslizamiento continuo de lo que puede haberse considerado la personalidad del héroe novelesco. Spitzmesser (1999) explica muy bien cuáles serían las coordenadas de esa *esquizofrenia* del individuo postmoderno:

Así, el protagonista de la novela de cambio se caracteriza por la evanescencia y la insolidaridad; escapismo típico de la responsabilidad moral y personal de un ser social y anímicamente disfuncional. No es que el personaje carezca “a priori” de rasgos ejemplares, es que todos ellos puestos juntos nunca cristalizan en nada verdaderamente profundo, eficaz o decisivo. Al “nada es nada” de Baudrillard, podemos decir: tampoco nadie es nadie (SPITZMESSER, 1999: 130).

Para ello Fran, en *Últimas noticias del paraíso* y las protagonistas de *Un millón de luces*, *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida* y *El cielo abierto* emprenden una tarea dolorosa, no exenta de peligros y de nuevos cuestionamientos, en pos del reencuentro con su humanidad resquebrajada a través, en su apuesta más radical, en unos casos, de un viaje a su mundo subconsciente. En otros, a partir de una observación más cuidadosa y consciente de los peligros que acechan al ser humano, generalmente escondidos detrás de simulacros muy poco tranquilizadores.

En consecuencia, volviendo a un análisis ahora más general sobre los héroes y heroínas contemporáneos vistos a través del espejo de la literatura, que torna legible el código oculto escondido detrás de las apariencias, todos los personajes de esta novelística comparten su experiencia de alienación en un modelo social que esconde la angustia de transitar entre la multitud y sentirse radicalmente aislado. Los individuos de estas novelas están inmersos en la paradoja de vivir sometidos a leyes y reglas que no comprenden y que configuran el mundo, mundo que al mismo tiempo ansían dominar, o en otras palabras, en el que desean triunfar. Por eso los personajes de esta autora no se oponen abiertamente al orden establecido; más bien se perfilan *entrañablemente*

contestatarios y marginales. Ya su propia supervivencia, y esta es la base del argumentario de la escritora, desafía el discurso grandilocuente que viene del poder.

Será cuando entren en conflicto los sueños de disfrutar de los bienes prometidos por el mercado y a la par fracasen sus intentos por alcanzar una convivencia satisfactoria con sus semejantes, cuando los personajes de Clara Sánchez, internados en una profunda crisis existencial que les impide cualquier tipo de desarrollo de su identidad, decidan rebelarse contra su *esquizofrenia*.

Este proceso, apenas consciente porque hablamos en principio de seres generalmente incapaces de reflexionar sobre su propia identidad, se impone a través de un viaje mítico, en el que la metáfora sirve a Clara Sánchez para enfrentar el discurso del poder y poner en marcha los mecanismos narrativos que favorecen la acción dentro de la trama. Por ende, el trasunto argumentativo gira siempre en torno a la problemática andadura de sus personajes, siempre impelidos a la búsqueda de su propio reino personal, el de su intimidad, con el objetivo de re/crearlos y re/estructurarlos.

El *plus* de incompreensión con respecto a la identidad femenina, en una sociedad en la que aun dominan subrepticamente discursos patriarcales, termina de componer el cuadro de confusión existencial con el que se explica la infelicidad de las protagonistas de las novelas de Clara Sánchez.

Estoy teniendo en cuenta los conceptos que forman la construcción de la narración postmoderna, desarrollados en la primera parte de esta investigación, de autores tan importantes dentro de la crítica literaria como son Brian McHale, Jean F. Lyotard, Fredrik Jameson, entre otros. Así, considero como rasgos esenciales de la ficción postmoderna de Clara Sánchez la creación de personajes cuyo discurso está fragmentado, y su identidad carece de lugar para desarrollarse en un mundo donde los grandes relatos han dejado de tener sentido.

La sociedad se explica como un desequilibrio entre fuertes y débiles (al final, todos son débiles), una sociedad que es de naturaleza imprevisible y por eso amenazante e implacable; por ello los objetivos por los que luchan los individuos son de carácter externo (son apariencias), aparentemente estables y dadores de fortaleza: éxito, poder, dinero. Los sentimientos, por su carácter fluctuante y subjetivo, encajan mal en ese sistema de valores y producen estados de pérdida, soledad y dolor; las emociones *debilitan* al sujeto.

Los protagonistas son seres cuya existencia no se comprende sin un miedo irracional a no ser amados lo suficiente, a no ser aceptados, a no tener éxito profesional,

estatus y dinero, lo que demuestra es que el signo de estos tiempos sin piedad hacia la debilidad humana. Pero ellas están acompañadas de otros seres igualmente desvalidos y desorientados, con lo que a final el resultado de la narración es un retablo de gentes aisladas, perdidas e incapaces de adaptarse a la dureza de las reglas irracionales que ordenan jerárquicamente las relaciones de poder. Clara Sánchez siente preferencia por esos personajes que se deslizan en el vértice de sus páginas y que acompañan a sus protagonistas desde la derrota. Como ejemplo en *Un millón de luces*, el hermoso personaje de Anabel, la hija de Sebastián Trenas, víctima de la situación y sobre todo de aquellos que deberían amarla por encima de todo, sus padres, su pareja, pero que está condenada, por su propia belleza interior, a ser engullida por el afán depredador de sus congéneres. Personajes así se encuentran en la novela, como expresión de la máxima locura en la que vivimos instalados en estas sociedades aparentemente opulentas pero que en realidad pueden ser tan crueles y empobrecedoras. La pobre Natalia es un ser tan perdido que ni siquiera al final de *Piedras preciosas* sería capaz de contar coherentemente su propia anécdota vital. Estela en *No es distinta la noche* guarda tanto dolor dentro de sí que no consigue darse una oportunidad de vivir de verdad, y como ella, todo el resto de pesonales, fantasmales sombras sin luz en un paisaje en penumbra. Cati, en *Desde el mirador*, con su hambre de ver y su necesidad de escurrirse a través de las drogas, acabará en una ambulancia, sola. Vicky, cuyo mecanismo emocional está gravemente deteriorado porque soporta el peso de una tragedia personal, sobrevive en la Torre de Cristal al sublimar su necesidad de amar en la figura de su hijo. Viviana en *El cielo ha vuelto* encuentra la salida de su desesperación en la magia y en el esoterismo, herramientas con las que aparentemente puede dominar el curso de los acontecimientos.

Los personajes tienen en Clara Sánchez una dimensión social que da sentido a su caracterización narrativa. La autora elige gentes con profesiones comunes, seres que encontramos a diario en nuestras calles. Y que no conseguimos ver, pues el paisaje urbano, lleno de estímulos consumistas, nos ciega en relación a la figura del *otro*. Sus personajes los encontramos en una parada de autobús, esperando a que se ponga en verde un semáforo, haciendo cola para pagar en el supermercado o intentando sacar dinero del cajero. Habitan en apartamentos parecidos a los nuestros y diseñan vacaciones como tantas veces hemos planeado nosotros. Tienen profesiones que están en nuestra sociedad, son profesoras, modelos, amas de casa, empleadas de una agencia de viajes, ayudantes de dentista, camareras, estudiantes, jóvenes en el paro. Lo que importa es que Clara Sánchez deja unas marcas en ellos que los lectores reconocen de

una forma más profunda. El universo de los personajes de Clara Sánchez se identifica con una locura colectiva que confirma su condición de seres complejos, contradictorios y desorientados.

Cuando el ser humano se siente abandonado por las antiguas certezas, necesita revisar las creencias antiguas y emplearse a fondo para que nuevas cosmologías expliquen un mundo incomprensible. Fran en *Últimas noticias del Paraíso* está interesado en la Biblia como libro mágico-enigmático, porque entre sus metáforas cree entender en qué consiste pertenecer a la memoria de Dios, a la Gran Memoria, porque solo ser parte mental de Dios explicaría el sentido de su existencia. En paralelo, escucha atentamente a Alien, el sabio del barrio, que combina los conocimientos científicos que se adaptan a las creencias en los OVNIS y a las nociones pseudofilosóficas que aparecen en los medios de comunicación y en las novelas de ciencia-ficción. Los personajes de *No es distinta la noche* necesitan de “La Nueva Luz” para sentirse juntos, miembros de una secta que les protege. La madre de Margo cree en cualquiera que sale en la televisión y que tiene una pose de gurú. Patricia en *El cielo ha vuelto* busca en Viviana la forma de resolver sus conflictos personales. En general todos los protagonistas de Clara Sánchez tienen una cierta intimidad con el mundo de la brujería, el mito y el esoterismo. Como tantas veces comenta Clara Sánchez, vivimos en la era de la tecnología, y dependemos de ella para desarrollar nuestras vidas porque ha resuelto un montón de problemas diarios, pero no entender cómo se procesa nos deja la sensación de vivir en el borde de un mundo desconocido en el que somos totalmente vulnerables. Vivimos en un tiempo en que podemos tener acceso a las noticias sobre todo lo que pasa en el mundo. Sin embargo, como advierte Baudrillard (1993), la información que nos llega hoy por todas partes y en todo momento no nos hace mejor informados; nos manipula con el ejercicio de la desviación entre lo real y lo no-real y sus límites engañosos y difusos.

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad. Pujanza de la verdad, la objetividad y la autenticidad segundas. Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido. Producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material: así aparece la simulación en la fase que nos concierne —una estrategia de lo real, de neo-real y de hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión (BAUDRILLARD, 1993:15).

Y así están los personajes de Clara Sánchez, desolados al presentir que sus visiones de la realidad carecen de verdad. En ese momento es precisamente cuando más les importa asirse a una explicación espiritual. Cuando no se puede creer en una religión, paradójicamente se cree en todas. Como el individuo se siente perdido y asustado, es posible que se sienta atraído por grupos que lo manipulan y le hacen sentirse especial y elegido. Sin embargo, cuando se integra en una secta encuentra justamente aquello que había intentado evitar: aislamiento, soledad. Las sectas o los grupos que esconden una ideología de violencia son el fracaso de la cohesión social, como se ve claramente en *No es distinta la noche* y en *Lo que esconde tu nombre*. Marc Augé lo explica bien en su artículo “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana”:

Un informe americano muy fundamentado dio a conocer recientemente el sentimiento de soledad que invade a la mayoría de los internautas.

En cuanto a la individualización de los destinos o de los itinerarios, y a la ilusión de libre elección individual que a veces la acompaña, éstas se desarrollan a partir del momento en el que se debilitan las cosmologías, las ideologías y las obligaciones intelectuales con las que están vinculadas: el mercado ideológico se equipara entonces a un *selfservice*, en el cual cada individuo puede aprovisionarse con piezas sueltas para ensamblar su propia cosmología y tener la sensación de pensar por sí mismo. Pasividad, soledad e individualización se vuelven a encontrar también en la expansión que conocen ciertos movimientos religiosos que supuestamente desarrollan la meditación individual; o incluso en ciertos movimientos sectarios. Significativamente, me parece, las sectas pueden definirse por su doble fracaso de socialización: en ruptura con la sociedad dentro de la cual se encuentran (lo que basta para distinguirlas de otros movimientos religiosos), fracasan también a la hora de crear una socialización interna, ya que la adhesión fascinada por un gurú la reemplaza y se revela a menudo incapaz de asegurar de forma duradera en la reunión de algunos individuos o más bien la agregación que toma la apariencia de reunión, un mínimo de cohesión. El suicidio colectivo, desde esta perspectiva, es una salida previsible: el individuo que rechaza el nexo social, la relación con el otro, ya está simbólicamente muerto (AUGÉ, 1999).

La magia, la imaginación dedicada a controlar las fuerzas misteriosas que atraen la tragedia y la solución puede ser una tabla de salvación para la gente que no tiene otro material donde asirse. La confianza en que existen poderes que pueden ser dominados por médiums, brujas, ángeles y enviados de los dioses proporcionan un cierto amparo y ayudan a establecer una corriente de solidaridad entre los seres que sufren. Fran Julia, Patricia en *Últimas noticias del paraíso*, *Presentimientos* y *El cielo*

ha vuelto buscan en los textos sagrados, en los talismanes, en las pruebas que hay que superar, la posibilidad de eludir el dolor y de aproximarse al misterio. Desde esa dimensión mágica, mítica y épica de una era antigua, un enviado que transita entre mundos puede proporcionar la llave que abre una puerta donde se encuentra un tesoro: un nuevo proyecto vital.

Pero los personajes son también seres reconocibles, hechos de carne y hueso. La autora define a los personajes por aquello que visten, por aquello que desprende en su elegancia un olor de dinero; son las señales externas del éxito o del fracaso, conceptos que atormentan al ser humano que lucha contra los otros para imponerse. Natalia se enamora del aspecto exterior de Raúl,- aquel misterioso viajero al que amará sin realmente conocerlo jamás-, por su elegancia, su porte, su ropa, en *Piedras preciosas*. Elena se enamora de Néstor, su alumno en *El misterio de todos los días*, porque su belleza tiene la elegancia y la clase de los que tienen dinero. Cuando describa su persona, Elena hablará de la ropa de Néstor, de todo lo que lleva exteriormente y que lo convierten en un adolescente y joven tan atractivo a sus ojos. Fran en *Últimas noticias del paraíso* identifica a sus amigos y a sí mismo por lo que visten. Juzga la buena suerte de Eduardo, que trabaja en algún tipo de cártel del crimen en México, por la marca de su coche, la calidad de la ropa, el corte de peinado. Alien, su gurú, es admirado porque es pulcro, limpiísimo, siempre lleva la ropa adecuada, el pelo perfectamente peinado con una coleta perfecta, los dientes blanquísimos. La narradora de *La Torre de Cristal* tiene a punto el juicio sobre sus congéneres cuando identifica el tipo de ropa que llevan. Las manos elegantes, aristocráticas, de Sebastián Trenas le dan el estatus del caballero clásico. Jano, Alexandro, Conrado, tan jóvenes y tan agresivos en el mundo de los negocios, visten ropas elegantes y relojes de marcas carísimas. Con todo eso emiten una frecuencia de onda indestructible a los ojos de la narradora. La importancia de la parte externa del individuo llega a su punto más alto en *El cielo ha vuelto*. Como explica Irina a sus párvulas modelos, las modelos perfectas, no sudan, no lloran, son objetos perfectos, juguetes rotos, de ese modelo ficticio de consumo. La gente es lo que es por lo que posee, no por lo que debe ser o tendría que ser. No es extraño que reine la soledad, la desolación y la incompreensión. Esa es la tragedia de los personajes de Clara Sánchez, que son el retrato más auténtico de la gente que hoy puebla nuestras ciudades. Eso explica que los personajes se dirijan a los centros comerciales, nuevos templos de una nueva religión: el consumo.

A Clara Sánchez le interesa colocar a sus personajes también en una dimensión familiar, pues las relaciones entre los diferentes miembros de la familia determinan ampliamente quiénes son y quiénes podrán llegar a ser.

A lo largo del estudio que he realizado a través de la obra de Clara Sánchez, uno de los trasuntos constantes es la relación de la madre con la hija y de la hija con la madre. En mi opinión, la autora realiza, a través de la literatura, el sortilegio de reelaborar sus propios recuerdos a través de distintos filtros ficcionales. Junto con la exposición de la figura materna como conflicto, se da en algunas novelas una profunda reconciliación con ella, un reconocimiento con su figura, y esa aceptación no se deja manipular por los grandes relatos sobre la maternidad, más bien al contrario, la hija que acaba aceptando a la madre se enfrenta radicalmente al artificio consolador de los principios convencionales sobre el obligatorio amor familiar. Eso queda claro en *El cielo ha vuelto*, que es una denuncia descarnada del vampirismo de algunos padres y hermanos en el molde que impone esta sociedad. Por eso, lo mejor que puede hacer Patricia es librarse de su familia. Tampoco parecen merecedores de salvación los familiares de Estela, en *No es distinta la noche*, tan ajenos y fríos a las necesidades afectivas de la protagonista. La necesidad de escapar de una madre, también en *No es distinta la noche*, a la deriva lleva a Margo a la secta. Lo que hace Clara Sánchez es dejar que sus personajes femeninos encuentren su propio camino hacia su madre; en la medida que ella merece la pena, alcanzan a comprenderlas y aprenden a verse a sí mismas; esto es, el personaje adquiere su equilibrio emocional cuando puede identificar en su madre las motivaciones que la convirtieron en la madre que fue y en la hija que ella es.

Sin dejar de analizar de qué manera esa relación ha conducido al dolor y a la desorientación de la joven protagonista -porque si de algo hablan las novelas de Clara Sánchez es de la necesidad de vencer el miedo a ver las cosas como son aunque haya que sufrir-, si la protagonista encuentra la fórmula que consigue desactivar los recuerdos traumáticos, se colocará en un lugar desde el que podrá mirar a la madre, perdonarla, y perdonarse. Cuando la protagonista asume el desastre y acepta los hechos como ya irremediables y comprende lo que los motivó, deja de juzgarlos.

Por supuesto, hay grados diferentes de perdón y resonancias dispares de ese desastre. Y no siempre es posible apagar lo que duele. Los seres humanos somos contradictorios y en cualquier momento se produce una desestabilización emocional. Cuando la novela resuelve el drama de madre e hija nunca lo hace con un discurso

establecido, convencional, sino porque se asume un nuevo proyecto que no esconde la verdad, las carencias, los malos recuerdos, pero en donde prevalece el sentimiento amoroso.

En efecto, en estas novelas, la relación entre madre e hija, tratada tan ampliamente que es imprescindible para comprender la psicología de cada uno de sus personajes femeninos, está lejos de ser una fuente de amor y aceptación generosa. En realidad, el vínculo materno-filial está construido con resonancias amenazantes y perturbadoras. La autora, presentando en la emisora de radio *Onda Cero* su libro *Entra en mi vida*, declaró: “No tuve coraje para vencer el peso emocional que mi madre depositó en mí” (*Onda Cero*, 2013). Clara Sánchez insiste en que le hubiera gustado parecerse a Verónica, que sabe ayudar a su madre actuando con coraje y energía.

En general, la madre ha depositado en su hija su frustración por no haber sido feliz. El peso de esa herencia irremediable cae sobre los hombros de la niña en *El Palacio Varado*, y está siempre latiendo en los personajes adultos. En *Desde el mirador*, la narradora aprovecha la crisis de salud de su madre para reevaluar su relación con ella. Su reflexión sobre lo acontecido sirve para reconciliarse con la figura materna, finalmente, al reconocer en ella virtudes y defectos que la protagonista también posee. La madre de la narradora en *Un millón de luces* solo aparece en el pensamiento del personaje para expresar una desilusión o una exigencia, y Teresa se desvincula de su madre y de su vida desgraciada en cuanto le es posible. La madre de Sandra, en *Lo que esconde tu nombre*, solo es readmitida cuando Sandra comprende la dimensión del cariño sin fisuras, sin falsas apariencias, al contraponer la memoria de su madre a la maldad de Karin. En *Entra en mi vida*, Verónica consigue restaurar un reino que estaba destruido. La relación con su madre es compleja y a veces molesta porque el dolor de Betty es asfixiante, pero Verónica sabe darle la vuelta a la situación y actuar valerosamente para defender la memoria de su madre. De igual forma, Angelita, la madre de Julia en *Presentimientos*, es tan débil, dependiente y torpe que representa un problema más, no un alivio para encarar una crisis existencial de la hija. Al menos, eso creen Félix y sobre todo, Julia. Pero se obrará el milagro de la transmisión energética de los objetos y de las imágenes, y Angelita se convertirá en la solución que necesita Julia, la solución se halla a partir del recuerdo de un afecto incondicional y del recuerdo del cuidado materno.

La protagonista es, con frecuencia, madre, con lo que la preocupación sobre la impronta que se deja en un retoño está siempre presente, y el deseo de ofrecerle, para

salvarlo, la descripción de un mundo complejo que puede ser asumido desde la alegría de vivir, a pesar de todo. Sandra, en *Lo que esconde tu nombre*, se transforma en una mujer valiente porque quiere dejar a Julianín un legado de coraje, y también lo hace Julia con Tito en *Presentimientos, porque* quiere ofrecerle el equilibrio que le permitirá crecer en armonía. El afán de entender lo que pasó para evitar repetir los mismos errores se halla en la narradora de *Desde el mirador* y en la narradora de *El Palacio Varado*. Fortalecerse para ser feliz forma parte del legado que quieren dejar sus protagonistas en sus descendientes; como queda claro que una madre no puede evitar el sufrimiento de sus hijos, la reflexión sobre la voluntad de ser alegre lleva consigo una observación atenta sobre las ocultas estrategias opresivas de la realidad circundante. En todas las protagonistas se repite, como un mantra, la siguiente idea: hay que aprender a defenderse.

En este trabajo me he referido frecuentemente a la figura paterna, generalmente caracterizado desde su ausencia en el hogar. Son padres que abandonan a la familia, a la hija, bien porque se va de casa, como en *Últimas noticias del paraíso* o en *No es distinta la noche*, en el que un buen día el padre de Margo desaparece agobiado por el deslizamiento de la razón de su esposa. O bien porque el excesivo trabajo los desconecta de las rutinas de la familia, incluso los aleja a causa de los numerosos viajes a los que le obliga su oficio. El padre de *El Palacio Varado* está siempre de viaje y su trabajo obliga al desarraigo a la familia. No olvido el grado de coincidencia biográfica con la autora, cuyo padre, ferroviario, estaba obligado a ausentarse a menudo. Las mudanzas familiares frecuentes marcaron la infancia de Clara Sánchez. Hay padres enigmáticos, como el misterioso progenitor de Julia, en *Presentimientos*, o el pusilánime y egoísta padre de Patricia en *El cielo ha vuelto*. Los hay tan ajenos al drama interior de su hija como el padre de Estela, en *No es distinta la noche*. Los padres de Elena en *El misterio de todos los días* viven en su mundo, como ella misma vive en el suyo, y no parece que tengan demasiado interés en reunirse. El padre de Verónica en *Entra en mi vida* es un buen hombre muerto en vida, ahogado por el dolor vivido y el dolor de su esposa, porque ella es insobornable en su necesidad de encontrar a su hija robada. Verónica lo admira por su belleza y por algo que no sabe definir, y que encuentra en sus hermanos, Laura y Ángel. En un trasfondo, se intuye amor y admiración por esa figura, que sabe acompañar y dar consejos, como en *Un millón de luces* y en *Desde el mirador*. El padre es un cómplice muchas veces en la relación de conflicto con la madre, un puente mediador.

En esa jungla de conexiones familiares, hay generalmente hermanos pequeños a los que hay que proteger (y que a veces se pierden, lo que angustia profundamente a la familia y en especial, cae como culpa en la protagonista, como sucede en *Entra en mi vida* y en *El Palacio Varado*; hay hermanos distantes o cómplices, como en *No es distinta la noche*, *El misterio de todos los días*, *Entra en mi vida*; se encuentran tías difíciles, temperamentales, y tíos encantadores con cuyo recuerdo iluminan muchos bellos momentos infantiles, como se ve en *El Palacio Varado* y en, *Un millón de luces*.

Los maridos son el antagonista necesario, que desconoce cómo leer el alma de la protagonista, aunque puede llegar a sentir por ella algún tipo de sentimiento de amor. Nada de eso es extraño si pensamos que los personajes de Clara Sánchez se caracterizan por no conocerse a sí mismos, y pasan por la trama con el objetivo de conseguir verse con claridad para lograr sus sueños de felicidad. Ellas y ellos son seres imperfectos, que combinan, como seres humanos que son, gestos de altruismo con otros egoístas, basados en el deseo de posesión sin más, sin atender a las razones o necesidades emocionales de sus parejas. Así ocurre en *Piedras Preciosas*, con Constantino y Natalia; en *No es distinta la noche*, Víctor es un hombre enamorado que busca el amor de la fría Estela y no podrá retenerlo; durante un tiempo funcionó el matrimonio de la narradora de *Desde el mirador* hasta que se instaló la rutina y la incomunicación; Albert, el marido norteamericano de Elena en *El misterio de todos los días* siente por su esposa un amor sereno, completo, aunque sabemos que Elena guarda en su memoria la pasión frustrada por Néstor. Sobre todo, la expresión de ese amor necesariamente ciego que se entrega cuando se está enamorado lo refleja Félix, el marido de Julia, que se enfrenta a lo que no esperaba cuando descubre el pasado de Julia, en *Presentimientos*. Elías, en *El cielo ha vuelto*, es egoísta, un inútil problemático que actúa pensando solo en él, y moldea las relaciones para recibir protección de sus mujeres.

Lo que hace Clara Sánchez es tornar legible, a través de la andadura de los personajes, una realidad oculta y que opera intencionadamente contra los individuos. La *esquizofrenia* tantas veces mencionada no es delirante, expresa la confusión de los personajes para explicar una visión postmoderna de su desorden interior. A través del dolor que expresan los personajes, personas comunes, se obtiene un retrato de seres desprovistos de afecto, desvalidos y caracterizados por la carencia, la violencia y la caótica falta de sentido de sus vidas. La autora plantea, a partir del personaje

protagonista (mayoritariamente femenino) y del coro de personajes que lo rodean, que es conveniente una parada para reconstruir la memoria de la multitud, de los seres anónimos que se arrastran fuera del núcleo que irradia las consignas del poder. Esa es la razón de la obligatoria marginalidad de los personajes de Clara Sánchez, y es motivo por el que considero la obra de Clara Sánchez inserta en una literatura de dimensión moral, pues propugna el rescate de los valores éticos para construir identidades personales y colectivas. La propuesta de la autora es desentrañar los síntomas de una sociedad enferma para combatir el despropósito de un mundo que camina hacia la insolidaridad y la desdicha de la gran mayoría de sus habitantes.

Como hay un proceso de aprendizaje, de experiencia significativa, la novela recorre el encontronazo con las contradicciones vitales. Los personajes de Clara Sánchez se enfrentan a sus contradicciones porque no tienen más remedio, porque su mundo se rompe y el dolor se les vuelve insoportable. Enfrentándose a la pérdida y al sufrimiento sus protagonistas hallan más o menos una alternativa válida para conducir sus vidas.

Quizá porque la sociedad es corrupta, en esencia, los personajes no son modelos éticos ni héroes ejemplares. El protagonista de sus novelas asume un desafío que es indagación sobre su propio ser para sortear los enigmas que le atenazan y le producen infelicidad. Pero en su esfuerzo son capaces de robar, engañar, ser infieles, egoístas. En la obra de Clara Sánchez no hay personajes completamente *buenos* ni completamente *malos* y nunca faltan crímenes y muertos, secretos y persecuciones que ponen en riesgo la vida del protagonista.

No es una casualidad que la inmensa mayoría de los personajes protagonistas sean mujeres. En el único caso divergente, la autora elige a un adolescente, Fran, alguien que está en el proceso de convertirse en un hombre adulto, pero aún no lo es, y que por su etapa de transición y crecimiento, en su necesidad de hacerse una identidad, se asemeja a la tarea que tienen pendiente las chicas protagonistas. La obra de Clara Sánchez, como la de cualquier autor, recoge el cúmulo de experiencias, personales o no, que conoce, le inquietan o emocionan. El papel del escritor es convertir un hecho en literatura y en este punto, que sea Clara Sánchez la persona que es, con su biografía, su identidad femenina, su sensibilidad, cuentan en su escritura. No cabe duda de que Clara Sánchez escribe desde la perspectiva de quien conoce la encrucijada de la condición femenina, que hoy en el espacio de nuestra cultura occidental tiene todavía cuentas pendientes. Las protagonistas nos hablan de su

conflicto con el mundo de forma personalísima a través de su relato en primera persona. La idea es que es necesaria una emancipación “mental” que debe partir de las propias mujeres. La tarea pendiente es desenmascarar las estructuras que apelan al sufrimiento como consigna femenina del amor verdadero. Por eso en Julia y en Patricia queda patente su rebeldía final contra los amores románticos o apasionados, esos que entienden la relación como renuncia de uno para servir al otro. Ese ideal de entrega casi masoquista representa una rémora en la construcción del individuo y, por la tradición cultural, especialmente afecta a las mujeres.

Me parece muy oportuno señalar aquí el trabajo de Laura Freixas sobre las relaciones Madre-hija en la literatura, proyecto en el que ha participado Clara Sánchez. En el artículo de Freixas “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona” (FREIXAS, 2015), la escritora desenmascara los prejuicios que hacia la literatura escrita por mujeres perviven en los días actuales. De hecho, el tema de ese interesantísimo trabajo es que “la jerarquía entre los sexos no se refleja sólo en el poder político, o en la economía, sino también en la cultura. Las experiencias femeninas se abordan desde discursos no culturales y dominados por varones” (FREIXAS, 2015). Tal vez esa sea la razón de que tantas escritoras teman ser analizadas también desde su dimensión de mujeres. La liberación de la mujer en el campo de la escritura tiene, por un lado, que denunciar la “sorpresa” que en el mundo editorial y comercial se produce ante el hecho de que existan tantas mujeres que escriben, lo que no debería ser considerado un hecho sobrenatural. Al fin y al cabo, la mujer lleva un siglo apropiándose de espacios profesionales que tenía vedados. Increíblemente, en el mundo de la cultura se observan contradicciones significativas, como la pervivencia de esos residuos machistas. Por otro, no se puede mantener como etiqueta “que restringe” lo que puede aportar a la escritura la identidad femenina de una autora. Lamentablemente, los prejuicios de los críticos literarios y el propio ámbito académico explicarían la reticencia de tantas escritoras a que se analice su obra desde la perspectiva de su identidad sexual, cuando hacerlo, como ingrediente más del análisis, debería considerarse otra perspectiva que enriquece el estudio sobre una obra. Tampoco resulta posible obviar que la mujer es sistemáticamente olvidada en la memoria de la cultura. Hoy es el tiempo en que se empieza a reivindicar la importancia de las mujeres en el Grupo del 27. Con todo esto se entiende que nos adentramos en un terreno lleno de miedos y trampas. Nos queda mucho por andar. Así, en el artículo de Freitas citado anteriormente, ella señala:

[...] Pero la prevención contra el acceso de las mujeres a la cultura, la desconfianza con que se contempla –como algo “ilegítimo y amenazador”, dice Michèle Le Doeuff–, sigue viva. Los ejemplos (confieso que vengo coleccionándolos, con cierto regodeo morboso, desde hace más de veinte años) abundan. Así por ejemplo un crítico afirma: “Waltraud Anna Mitgutsch no escribe mal, pero su prosa bordea siempre la línea semiborrada que separa la buena literatura de lo que suele llamarse ‘literatura de mujeres’.” (Miguel Sáenz, *Diario* 16, 6–9–90) Otro aduce: “Lara [editor de Planeta] debe tener una encuesta de nombres conocidos por el gran público y aplica el baremo, la cuota de pantalla y suma el resultado al perfil de novela que dicen gusta en sociedad, sobre todo en el ámbito femenino –las damas leen más– según el cual el relato ha de ser delicado, con encaje, intimismo, sentimiento, cursilería, mucho atardecer, lluvia tras los cristales y una depresión de caballo, y ya tenemos el retrato robot del auto premiado. [...] La fuerza, la buena literatura, la cruda realidad, la vida misma, ya no se lleva en la literatura de los premios. [...] Como si la literatura fuera un bálsamo o plumero para quitar el polvo a las marujas de clase media.” (Aurora Pavón, *El Mundo*, 17–10–96) Alguno va más lejos y aporta su granito de arena lingüístico, creando un neologismo, al proceso de descrédito de lo femenino: “Su novela [Pequeñas infamias, de Carmen Posadas] es un centón, una muy astuta taracea bien dosificada de todos los tópicos (en su más alto sentido retórico) exigibles para convertir su texto en un éxito de ventas y *lectrices* [sic]. (...) Si hace años la sagacidad de Lara puso de moda en nuestro país la novela histórica y el reportaje periodístico y la crónica testimonial (...) desde hace un lustro más o menos estaba acechando, con su infalible ojo clínico, el amplio mercado de la novela femenil (...) en la que decaen hasta escritores de verdad (véanse las últimas novelas de Martín Gaité o Almudena Grandes)...” (Ángel García Galiano, *Revista de libros*, diciembre de 1998) “Salvadas algunas torpezas expresivas, el estilo de Clara Sánchez se ajusta a la materia novelada y sobre todo a la voz de su protagonista narrador. Esta adecuación no era fácil de conseguir, pero Sánchez acierta y la lleva a cabo. En este sentido aporta un pequeño disentimiento o quizá no tan pequeño, a cierta poética ginocéntrica, muy en boga, que limita, si no clausura, el alcance de la realidad humana.” (Miguel García Posada, *El País*, 29–4–00).

Terminaré con una reseña que firma nada menos que Juan Goytisolo, y que es interesante por su insistencia en exigir, explícitamente, a una inofensiva novelista que borre su pecado original de ser mujer y renuncie a lo femenino como antes se renunciaba a Satanás, a sus obras y seducciones, si quiere que se le conceda el mismo estatus al que un hombre tiene derecho, suponemos, con el simple acto de escribir: “La autora de *Deja que la vida llueva sobre mí* no escribe obras femeninas ni reivindicativas. Tampoco novelas de temática previsible ni productos de venta fácil. No asume identidad alguna, ni siquiera la del “segundo sexo”. (...) Nuria Amat quiere ser, y es, escritora a secas.” (*El País*, *Babelia*), 29–3–08) (FREIXAS, 2015)³³.

Natalia, Estela, Elena, las narradoras de *El Palacio Varado* y *Desde el mirador* ven la vida pasar y son alcanzadas por las consecuencias de una tragedia más o menos fortuita, de la que apenas pueden escapar pues carecen de recursos personales. La tragedia es construida por la ambición de los otros, por un entorno agresivo que puede llegar a la extorsión y al abuso sexual, por relaciones familiares complejas, por pasiones inconfesables. Estos personajes son víctimas de la pasión, del miedo, de la manipulación, de las convenciones o del fracaso de sus ideales románticos. La narradora

³³ Laura Freixas es escritora. y como se ha comentado en esta Tesis Doctoral autora de las antologías *Madres e hijas* y *Cuentos de amigas*, en las que participa Clara Sánchez. Hay un estudio pendiente, apasionante y clarificador, sobre el punto de vista de Clara Sánchez en relación a la literatura escrita por mujeres. Freixas ha escrito el ensayo *Literatura y Mujeres*, y varias novelas: *Amor o Lo que sea* y *Los otros son más felices*, entre otras. Además, Freixas preside la asociación “Clásicas y modernas para la igualdad de género en la cultura” ([www .clasicasymodernas .org](http://www.clasicasymodernas.org)).

de *Un millón de luces*, que tanto se complementa psicológicamente con las narradoras de sus otras dos novelas de tonalidades tan intimistas como *El Palacio Varado* y *Desde el mirador*, empieza a percibir que lo que haga con su vida depende de ella, aunque todavía es un ser muy perdido. En el caso de la chica de la Torre de Cristal, el sistema es demasiado poderoso y no puede dejar de engullirla. Lo que la salva, ligeramente porque le falta reaccionar activamente, es su carácter soñador, su vocación literaria, su tendencia a hacer de la vida un campo de experimentación para la inspiración creadora. En el caso de Julia y Patricia, es evidente que su decisión de intervenir en sus vidas las lleva a encontrar la puerta de salida a sus contradicciones vitales. Sandra, Laura y sobre todo Verónica son protagonistas que adquieren, con la fuerza de los acontecimientos, una conciencia de la injusticia, de lo que no funciona. Y deciden actuar, levantar el velo del secreto. Son la dimensión del ser que se hace compacto y completo por decisión propia. Sandra, Laura y Verónica me recuerdan a la niña (una transfiguración del propio pintor), inocente, hermosa, flotando en un espacio de sueño y realidad, colocada al otro lado del espejo, que levanta una fina capa del mar para descubrir que, debajo de la superficie marina, duerme plácidamente un perro a la sombra de ese mismo mar. Me refiero al cuadro "Dalí a la edad de seis años, cuando creía que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro dormido a la sombra del mar". La niña lleva una enorme caracola en una mano, como si allí pudiera retener toda la música de las olas, y con la otra levanta el lienzo líquido y descubre el mundo escondido; descubre la verdad.

2. El entorno hostil. La urbe como espacio real y mítico. Las referencias clásicas en un presente suburbano; la ciudad en la obra de Clara Sánchez y la técnica cinematográfica de los espacios.

En la obra de Clara Sánchez, el espacio cobra una dimensión protagonista (es omnipresente aunque nunca enunciada de manera explícita) en relación a la trama, pues es en él donde se produce la compleja red de intereses y reglas no escritas que determina el comportamiento de los sujetos que lo habitan. A su vez, los sujetos, para sobrevivir a su sentimiento de desvalimiento, justifican sus valores o su falta de ellos como respuesta a las dificultades *de ser* que ese espacio les impone. Nos encontramos, pues, antes una obra que quiere mostrarnos lo que una mirada superficial de la realidad nos oculta. ¿Qué papel juega la ciudad, la gran urbe como espacio concreto donde se produce ese juego de apariencias? La ciudad nos envuelve, nos aprisiona, nos hace ser quienes somos.

En otras palabras, difícilmente puede concebirse la sociedad que nos describe Sánchez descaracterizada de los sujetos incompletos, frágiles y desorientados que la componen; por eso se la retrata con sus límites difusos, como una identidad global indefinida, múltiple, cambiante, *insegura*. Tal vez todo ello coincide con el punto de vista de Calabrese (1989) cuando habla de una estética neobarroca actual que se muestra, en el arte, para reflejar inestabilidad, imprecisión, complejidad, mutabilidad.

La representación de los espacios es fundamental para que los actores de la trama adquieran el tono y la coherencia necesaria. Los argumentos de estas novelas suceden en ciudades grandes, grises, deshumanizadas. También en un escenario costero, y ahí interviene un personaje que envuelve de significación emocional cualquier descubrimiento de los personajes: el mar. Cuando Clara Sánchez introduce una charla de sus personajes en la playa, los descalza para que caminen sobre la arena, se extasíen con la contemplación de un atardecer cerca del agua o describe el placer de un cuerpo al entrar en el agua, introduce una escena de alta significación. Los personajes se conectan con lo más real, íntimo, auténtico de sí mismos cuando entran en comunicación con el mar y el aire que trae condensada el agua salada. He mostrado que esto sucede en *El Palacio Varado* y *Presentimientos*, entre otras novelas.

La autora presenta como antagonistas que vigilan a los personajes la urbe, el campo, la naturaleza, sobre todo cuando los bosques urbanos, los caminos y senderos

verdes se encuentran en la propia ciudad. Es muy frecuente que en los escenarios de sus novelas aparezcan bosques de pinos que bordean una bella urbanización. La naturaleza es un espacio que favorece el alto pensamiento, la libertad de desear y el sueño de ser lo que uno quiere ser y saber. Eso se ve muy bien en *El misterio de todos los días* y *Últimas noticias del paraíso*.

Los no-espacios son lugares frecuentes también en la novelística de Clara Sánchez. Los aeropuertos, estaciones ferroviarias, apartamentos de alquiler, autobuses, supermercados y centros comerciales permiten el intercambio de energías entre los seres. Por eso, a pesar de que podría pensarse que esos lugares son inhóspitos, Clara Sánchez los recrea como escenarios que ayudan a pensar y a decidir porque se entra, sin saberlo, en una corriente plasmática que permite el intercambio de energía entre todos los seres. Cada no-espacio representa una metáfora diferente. Los centros comerciales y supermercados son el paraíso del consumo, con sus colores brillantes y tanta oferta de productos. Los aeropuertos, estaciones de autobús y trenes, los taxis, son hoy los antiguos corceles que trasladaban al héroe. En esas encrucijadas modernas se encuentran las decisiones y las visiones de otros seres, y su hallazgo puede modificar en pocos minutos el destino de un personaje. La vivienda, representada con las urbanizaciones modernas transmiten la necesidad de comunicarse de los lobos solitarios que los habitan y los apartamentos de alquiler representan una especie de triángulo de las Bermudas que hace desaparecer seres en sus dimensiones físicas visibles para hacer de ellos otros seres, con otra personalidad y coraje.

El espacio donde Clara Sánchez sitúa al *ente global* que es la sociedad que agrupa a los personajes es, sin embargo, bien concreto e identificable: es el espacio cotidiano de nuestras ciudades, calles, apartamentos, oficinas, pasillos... Son los espacios reconocibles de nuestras rutinas donde se producen los actos *dudosos*, actos que son máscaras que ocultan falsas intenciones; la gran urbe es el lugar en que unos viven bajo la mirada de los otros; la colmena moderna es la evidencia de cómo funcionan las leyes sociales que nos hacen ser quienes somos y determinan nuestro comportamiento.

La ciudad es un escenario donde se produce el lenguaje, el escenario para lo literario. La voz narrativa con su fauna de visiones y personajes, su trama, están conformados porque viven en un determinado espacio físico. La autora toma ese pedazo de realidad y lo trae al lector; invadimos el territorio público para que entendamos mejor el territorio privado.

La ciudad postmoderna no es racional, es mítica y onírica. Todas las ciudades de Clara Sánchez poseen fragmentos de elementos antiguos en combinación caótica con los nuevos. La ciudad es sueño y pesadilla. (*Presentimientos* es una historia dentro de un laberinto). La ciudad separa las clases sociales, donde reina la cultura del consumo y donde la búsqueda del placer está por encima de cualquier consideración. Escenario compuesto de fragmentos donde se mezcla la falsedad y lo aparentemente real, la urbe de Clara Sánchez es inhóspita y hostil. Las oficinas tienen el aspecto de crueles hormigueros humanos donde se debaten los fuertes y se aplasta a los débiles (*Un millón de luces*). Los supermercados y centros comerciales son espacios protegidos, mágicos o perfectos (*Últimas noticias del Paraíso*, *No es distinta la noche*, *Presentimientos*).

La vida real se diluye y prevalece una ficción de marcas, artículos de compra y venta. Incluso se observa un proceso de cosificación de las personas. La relativización de lo humano conduce a su cosificación (*Entra en mi vida*). A Clara Sánchez le interesa contarnos una atmósfera, y para ello coloca la cámara y el foco en mostrar cómo viven, en qué apartamentos, en qué despachos y lugares de veraneo, con qué confort y gusto sus personajes. La ciudad que más le interesa retrata los barrios de la clase media y media-alta. Esta clase está definida por Clara Sánchez a través del miedo: miedo al fracaso, a la pérdida de estatus económico (de esas casas, de la posibilidad de vivir en esos barrios agradables) y a la pérdida de afectos; miedo a la soledad, que está omnipresente en cada uno de los escenarios cotidianos.

La ciudad de Fran, en *Últimas noticias del Paraíso*, es su universo; su mundo resumido en su barrio y su urbanización. La urbe se presenta en tono siempre superlativo, como un ser que aplasta, domina, y controla. La ciudad es “la más cotilla del mundo” (SÁNCHEZ, 2000: 275); Fran describe la indolencia de la “ciudad más perezosa del mundo” (SÁNCHEZ, 2000: 286). En palabras de la autora, en relación a lo urbano y *Últimas noticias del Paraíso*, precisa:

Barcelona Review: ¿Es ésta tu novela más urbana?
Clara Sánchez: Casi todas mis novelas son urbanas pero ésta es quizás la más peculiarmente urbana. Por tener este tipo de espacios, es una mezcla de campo y de ciudad. Lo que es bastante reciente en el urbanismo español. Es una novela que tardé en escribir alrededor de dos años. Yo buscaba un espacio poético, a través del cual contar la incertidumbre contemporánea. Y ese espacio poético se dibujó en forma de espacio residencial, que digamos que es lo más actual y puede ser la metáfora, la representación de la forma de vida actual (MORGADO, 2000)

El entorno urbano, como se ha visto tantas veces a lo largo de este estudio, se describe con una mirada fílmica. Lauro Zavala afirma que la ficción postmoderna se sitúa en un territorio fronterizo, entre la ficción y la crónica, entre la ficción y la historia, entre la ficción literaria y la cinematográfica. Por el carácter de hibridación entre códigos que él estudia, he aprovechado la propuesta de análisis analítico del profesor Zavala para explorar las novelas de Clara Sánchez, que se expresan con mecanismos descriptivos propios del cine. Por esa razón, he mostrado por qué el lenguaje de Clara Sánchez captura al lector con una presentación muy impactante, muy visual, en cada una de las escenas, muy al estilo cinematográfico; podemos adivinar el movimiento de la cámara mientras se plasman los pasillos de la torre de cristal en *Un millón de luces* y las calles laberínticas en *Presentimientos*. En todo momento parece que el lector puede participar en la escena, bien compartiendo un despacho o bien caminando erráticamente junto a la protagonista. Por eso hay en sus descripciones una presencia magistral de la luz, con un protagonismo de la perspectiva visual, como si se tratase de los puntos de vista de una narradora que describe la realidad que ve combinando lo subjetivo con diferentes movimientos de cámara.

Clara Sánchez presenta el espacio a través de los ojos de sus personajes, y así convierte la visión, el punto de observación en un signo significativo que caracteriza la personalidad. A través de esa descripción del mundo externo el lector se adentra en el mundo interno, en la personalidad de quien nos cuenta su experiencia. Eso se ve claramente en los asaltos de lirismo de Fran, cuando contempla emocionado la naturaleza que bordea los límites de su mundo de urbanizaciones; en Elena, en su caminar emocionado por el bosque de pinos camino del mundo que no es el de su triste rutina sino el del deseo y el amor; en Julia cuando sumerge sus pies en el azul del mar y consigue relajarse y apaciguar su angustia; en Patricia cuando, en busca de la planta medicinal para Viviana, atraviesa un bosque mágico y misterioso, porque “los personajes deambulan por espacios que constituyen una proyección de ellos mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí” (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1993: 217).

Por eso puede decirse que el espacio es una especie de prolongación de la presencia del personaje, cumple el papel de caracterizarlo, como si el espacio se convirtiera en metáfora de lo que siente o lo que le ocurre.

Prosigue el profesor Garrido:

Lo habitual es que cada personaje tenga asignada una determinada parcela de ese espacio de un modo muy preciso, hecho que da lugar a que se establezcan relaciones muy diversas con los demás personajes: el respeto de las fronteras de los espacios ajenos –como ocurre generalmente con los cuentos folclóricos- o su transgresión (con las consecuencias que eso acarrea). Esta última posibilidad se cumple de forma preponderante en el relato contemporáneo en el que los personajes se mantienen en su circunscripción o pasan de un espacio a otro. Tanto en un caso como en el otro el troceamiento del espacio y la subsiguiente asignación de parcelas a los personajes da lugar a una verdadera *polifonía* espacial (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1993: 217).

Los múltiples espacios que se suceden en las tramas y que se superponen son determinantes para los cambios que sufren los personajes de las novelas de Clara Sánchez. En este sentido, solo hay que pensar en cómo Alien ocupa un espacio propio; el del monte de pinos. Allí se encuentra con Fran, juntos pasean a los perros y el protagonista de *Últimas noticias del paraíso* toma la sabiduría que necesita para interpretar los hechos de su vida. La torre de cristal es un personaje en sí mismo, un ente plasmático que devora a sus habitantes en *Un millón de luces*. Elena es otra mujer cuando atraviesa la puerta de la casa roja; reino de su amado Néstor en *El misterio de todos los días*. El palacio varado que los niños contemplan en su jornada playera es tan determinante como metáfora de una infancia donde todas las certezas se derrumban que ese espacio da nombre a la novela homónima. El matrimonio formado por Tom y Margaret “saltan” de ser los propietarios del apartamento que alquilan Julia y Félix en *Presentimientos* al mundo de los sueños de Julia, donde intervienen decisivamente como magos y habitantes de un bosque protector, el de su propio apellido, Sherwood, donde puede encontrar algún tipo de protección la protagonista de la novela. El apartamento de la playa tiene tal energía que transmite la personalidad de Margaret a Angelita, a quien transforma en otra mujer. Barcelona y el apartamento de Viviana, con el aire henchido de mar y el escenario que más que un piso es una cueva de una bruja, son como un corredor que anuncia los cambios en la vida de Patricia; incluso su traslado, de un chalet a las afueras de la ciudad a un piso céntrico en el corazón de Madrid ayuda a la transformación de la modelo, que al final de *El cielo ha vuelto* ha cambiado por completo el escenario de su vida cotidiana porque han cambiado, dramáticamente, todos los factores personales que la dañaban en su vida anterior.

La ciudad que vemos en las novelas de Clara Sánchez es concreta y se nos presenta como algo vivo en constante expansión. Su mirada va al barrio de la zona norte

en las afueras de Madrid, construido recientemente y constituido por urbanizaciones de chalets; va a las oficinas y apartamentos de La Castellana; va al conjunto de apartamentos de veraneo de los madrileños que van a Levante. En el mundo ciudad, con sus torres de cristal, se obtiene del relato cruel de la inestabilidad que todo lo inunda; Clara Sánchez recuerda lo fácil que puede ser descender de esas alturas construidas en Babel, por eso quizá sus personajes viven con tanto miedo.

En su obra, Clara Sánchez establece unas redes invisibles que enlazan personajes y lugares. A partir de esos lazos, la autora investiga con perplejidad y sorpresa, y nos hace descubrir que detrás de las personas que apenas vemos aunque son como cualquiera de nosotros, detrás de los espacios que son nuestras ciudades contemporáneas, hay una oportunidad para percibir su parte de magia y maravilla y sus cualidades desconocidas. Los espacios son en Clara Sánchez el motor de la acción, son los que generan ambientes y personajes, situaciones y acontecimientos. El espacio es el ángulo de la visión para ver a sus personajes, en una poética que busca contar la vida como si la escritora estuviera en aquella estación ferroviaria en la que se veía el mundo pasa, las multitudes en tránsito, los solitarios desorientados, en una memoria de su infancia. Porque los espacios son generalmente espacios colectivos, no-espacios, tránsitos fronterizos entre lo antiguo y lo nuevo, lo colectivo y lo íntimo; donde todo sucede en una alta velocidad por lo que es fundamental, y difícil, controlar lo externo, que es visto como algo amenazador y hostil. Los apartamentos, urbanizaciones, calles, estaciones, aeropuertos, son lugares que guardan una dosis de misterio.

Por eso la realidad aparente es mostrada con personajes y paisajes que permiten profundizar en el estudio de lo contemporáneo. Clara Sánchez no esquiva los territorios nuevos y arriesgados, pues la extrañeza y el sentimiento de pérdida le inspiran y le animan a escribir.

VII PARTE: CONCLUSIONES

DETRÁS DE UNA REALIDAD APARENTE, EL PÁLPITO DE LA VIDA. LA MIRADA DE ESPERANZA EN LA OBRA DE CLARA SÁNCHEZ

A veces los monstruos se esconden tras una sonrisa
Clara Sánchez³⁴.

Al comienzo de este trabajo, en el marco teórico de esta investigación, consideré la importancia del debate sobre el significado y la trascendencia de los términos postmodernidad y postmodernismo. La terminología refleja, en textos diferentes, el diálogo entre pensadores que, en numerosas ocasiones, no evitan el debate ideológico con argumentos dispares y a veces contrapuestos. Sin embargo, a pesar de la dificultad de definir un espacio teórico tan resbaladizo como la postmodernidad o el postmodernismo, he mostrado cómo la obra de Clara Sánchez está anclada en este tiempo de la historia, y que sus preocupaciones y el tratamiento de estas se encuadran en la brillante narrativa española contemporánea actual.

Ciertamente en el postmodernismo, con su expresión de protesta cultural y artística previsible, puede, en cierta manera, haberse creado un gesto automático de rebeldía que institucionaliza la disidencia. Sin embargo, es posible también entender el postmodernismo no como una empresa estéril que presenta la consabida mirada frustrada de un autor, sino como una aspiración de renovar la visión de la realidad. En este sentido entiendo la dimensión de la obra de Clara Sánchez.

Me interesa, en primer lugar, reflexionar sobre el supuesto realismo en las obras de Clara Sánchez. De Castro, en “La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica y la novela-crónica” (2002), comenta que el crítico José Antonio Ugalde en el título de su artículo “Realismo renovado” (1991)³⁵, se lamentaba de que la narrativa actual ofrecía escasos ejemplos de plasmación de la realidad cotidiana, de lo que nos pasaba en ese tiempo. En su artículo destacaba a Clara Sánchez como una autora que se distinguía por tratar el mundo en que vivía y sobre lo

³⁴ Entrevista titulada “No entiendo el mundo en el que vivo”; una entrevista realizada por David Morán, *ABC.es, Catalunya*.

³⁵ “Realismo renovado” se publicó en *EL PAÍS Libros*, el 6 de enero de 1991.

que hablaban los periódicos: la lucha por el dinero; el estatus y el poder, la competencia artera, los intereses; la traición, el miedo..., todo lo que significan las alianzas de intereses y el fomento de las actitudes individuales. Ugalde resaltaba, en “Realismo renovado” que en la obra de Clara Sánchez se describe todo ese triste panorama que destruye valores como el amor, la amistad, los ideales. La profesora María Isabel de Castro insiste en que “contemplada en su conjunto, la obra narrativa de Clara Sánchez constituye una propuesta eminentemente realista, sin que por ello se oponga a la indagación interiorista” (DE CASTRO, 2002: 180).

Sobre su supuesto realismo, Clara Sánchez advierte:

Aunque parto de la realidad no son novelas realistas. El presente es tan inexistente que me parece poco real. Es como el filo de un cuchillo y a mí me gusta escribir en ese filo, simplemente para ver si entiendo algo de este tiempo trepidante, en el que los cambios son avasalladores y en el que tenemos que ir corriendo detrás de los minutos. Me resulta muy sugestivo atrapar ese tiempo y dejarlo ahí, con la incertidumbre y la seguridad en la que vivimos (MORÁN, 2010).

Efectivamente, creo que la narrativa de nuestra autora no es ni realista ni costumbrista pues, aunque sus historias hablan de la actualidad, su mirada se centra en retratar la sociedad contemporánea a partir de emociones. Así, la propia autora comenta: “la verdad es que nunca voy en busca de un tema. Siempre escribo sobre algo que se me ha quedado dentro, que me preocupa, sobre alguna sensación” (PLAYÀ MASET, 2010). La novela realista del XIX pretendía proporcionar al lector una ilusión de realidad. La novela del XXI transmite al lector una visión confusa e indeterminada de lo real que busca movilizar al lector para que encuentre su propia imagen del mundo. Así, el lector, enfrentado a su propia reflexión, consigue enfrentarse a las múltiples representaciones de la realidad. Desde este punto de vista, entendemos que la obra de Clara Sánchez posee un anclaje con la realidad, con la actualidad.

En mi opinión, la actualidad de los temas, de los personajes y del espacio físico se ha extraído para la obra de Clara Sánchez, efectivamente, de la vida diaria. Sin embargo, existe el encubrimiento de la realidad; lo que se presenta a la vista es otra cosa, lo aparente. Por eso el significado real de lo vivido es a veces un enigma para el propio individuo que solo obtiene una fotografía de resolución difusa de su experiencia vital. El simulacro se impone y la percepción desdibujada acaba enturbiando la contemplación de las cosas. El procedimiento que permite descodificar mejor lo que no

se entiende o no nos dejan ver es diferente al que se produce en la literatura realista. Clara Sánchez está en ese punto más cerca del vanguardista Pablo Palacio cuando defiende que, a partir de un momento de inspiración inductiva, la ficción muestra la verdad. Ambos escritores trabajan con la masa de la realidad, descubren lo que ocultan las apariencias porque, paradójicamente, se inspiran en la ficción.

Como se ha visto en este trabajo, no hay intención realista que pretenda trasladar a lo ficcional un calco de lo observado. La autora a través de Natalia, Estela, Elena, Fran, Julia, Laura, Verónica, Sandra y Patricia, de sus narradoras anónimas y de su tribu de personajes que constelan en cada argumento, ofrece una aproximación a la vida y a su dolor contemporáneo expresado en emociones, en intimidad. De ahí que sea el “Yo” en las novelas de Clara Sánchez y su búsqueda del tono de los personajes y de su atmósfera elementos tan capitales para entender esta obra.

Ese “Yo” suele estar, como se ha visto tantas veces en esta Tesis Doctoral, íntimamente conectado con el de un personaje femenino. La mujer es, para Clara Sánchez, alguien que está viviendo su recorrido común con el hombre y, por tanto, comparte con él sus inseguridades. Al mismo tiempo, la mujer encara las contradicciones que enfrentan su identidad con los discursos patriarcales latentes que aún perviven, escondidos pero operando sin duda dentro y fuera de ella, para reprimirla. Por eso la andadura de la memoria de sus protagonistas expresan un “Yo” en busca de sus claves personales y por eso *en ese punto* su recorrido ficcional se liga a la literatura escrita por mujeres. Que la autora prefiera la voz femenina tiene que ver con que la mujer entiende la vida como una experiencia de aprendizaje; entiende que la vida es una oportunidad de cuestionarse y de aprender, de modificarse a partir del encontronazo con el destino y el mundo. Esa “manía” de la mujer de cuestionarse casi todo, todo el tiempo, se puede explicar porque su propia historia dentro del discurso del poder se ha escrito como personaje secundario, aquel a quien se le permitía dudar y aquel a quien no se le tomaban en cuenta sus incertidumbres, propias de la “debilidad” de su identidad sexual. Por lo tanto, creo que la mujer, que parte de una posición de discriminación histórica, puede beneficiarse, paradójicamente, en esta modernidad líquida que le facilita trascender y procurar nuevos recursos para re-escribirse dentro de un nuevo relato.

No ha sido objetivo de este trabajo descubrir los rasgos biográficos que se han incluido en las novelas de Clara Sánchez. Queda pendiente este aspecto apasionante para un estudio posterior. Pero se intuye que hay en ese “Yo” ficcional un

“ocultamiento” de la autora, que habla de sus inquietudes a través de sus personajes. Hay acontecimientos que se repiten y seres que parece que ligan unos títulos con otros. La relación compleja con la figura de la madre; el padre ausente porque su mundo es el de la esfera del trabajo fuera de la familia; la experiencia de la maternidad que implica una nueva responsabilidad de tipo existencial y moral; la figura positiva de un tío, de un personaje benefactor que es el interlocutor ideal; la predilección por la amistad con alguien en cierta forma *outsider*; la desaparición de un hermano, que luego vuelve a casa después de un gran susto; las mudanzas continuas que impiden las raíces con una única geografía física y humana; los paisajes de mar, lo acuático como referencia emocional, sobre todo descrito junto a las ciudades del Levante español; el trabajo en empresas (farmacéutica o de negocios); el refugio de la literatura en una narradora que se defiende en su patria de ficciones frente a la inestabilidad circundante; la ciudad de fondo, casi siempre Madrid; y otros detalles más, convidan a un estudio sobre las relaciones de la ficción y de los aspectos biográficos subyacentes. Por supuesto, ese abordaje lo enfoco como una pieza más para completar el puzle interpretativo, pues la obra no habla estrictamente de Clara Sánchez y de sus experiencias, como sabemos ya a estas alturas.

Clara Sánchez sorprende en cada nuevo experimento narrativo, cultiva siempre su voz propia como narradora, revisa las apariencias y las sombras de realidad que nos hablan sobre lo que pasa en el mundo, y se atreve, en cada novela, a explorar un registro nuevo, con audacia unida a rigor. En esta creadora se reconocen como espacios literarios las calles, las tiendas y oficinas por las que deambulamos, los pasillos y cuartos cotidianos, y los puebla de personajes perdidos, desvalidos, *heroicos* y *reconocibles*, siempre bajo su mirada llena de compasión y ternura. El tono de su relato es amable, irónico, compasivo, cervantino; para Clara Sánchez el tono da unidad y entidad a la narración. La autora, en numerosas entrevistas en las que explica cómo se produce su proceso creativo, dice que cuando encuentra el tono puede echar andar la novela. Sin embargo, hallar el tono implica apoyarse en algo, y ese algo es el anclaje del espacio, el lugar donde pasan las cosas narradas: oficinas, urbes, urbanizaciones de las afueras, barrios de ciudades costeras... A partir del hallazgo del tono y el apoyo del espacio, los personajes comienzan a expresarse, y lo que al principio era borroso se aclara progresivamente y aparece, por fin, el mundo de la novela que está escribiendo. Clara Sánchez construye una narrativa de técnica muy estudiada en un envoltorio aparentemente simple. Su proceso de escribir es complejo, imaginamos que arduo, sin

cabos sueltos, y su estilo resulta aparentemente sencillo, “invisible” en el sentido borgiano y, sobre todo, cervantino.

En este siglo Clara Sánchez recurre con mayor intención subversiva al humor, a la mistura de tradiciones con los elementos procedentes de la cultura popular para situarse, más claramente, en defensa de los débiles, describiéndolos desde su fractura de dolor y contradicciones vitales. Por eso en el estilo de esta autora se encuentra el lirismo de su universo de personajes y paisajes urbanos junto al desenmascaramiento de los simulacros que se han impuesto en una realidad que hoy se descubre tan injusta y cruel. En su proceso de creación de personajes, la autora cuida con precisión un contexto social que permite ver todas las tonalidades cromáticas de una realidad confusa y paradójica. En mi estudio de las novelas se han descrito las necesidades y trampas emocionales que sufren sus personajes, que son vistos con ternura y una dosis de cinismo. Por este motivo, creo que la obra de Clara Sánchez es hoy más beligerante y crítica, con la inteligencia de hacerlo con estrategias que denuncian la realidad del día a día a un nivel profundo en combinación con tramas de enorme desafío formal.

Por todo eso yo prefiero entender la obra de Clara Sánchez sin la limitación de la etiqueta del realismo y opto por verla desde la perspectiva de lo contemporáneo y del tiempo de la novela. Lo que hace Sánchez es, en mi opinión, más arriesgado e interesante que la denuncia concreta en un marco narrativo de un realismo convencional; ella pone en la superficie, como si estuviéramos en un salón de múltiples espejos, la caleidoscópica impresión de que nuestro mundo ha llegado a un laberinto existencial, que se refleja en las incertidumbres de sus personajes en el ámbito de lo moral, lo profesional y lo sentimental, encrucijada de la que resulta muy difícil escapar.

No se trata de que Clara Sánchez se ponga al servicio de una idea, por admirable que sea, sino que fomenta una lectura que habla del fondo caótico de la existencia a través de personajes y espacios urbanos. Su escritura propone un proyecto para entender mejor las complejas reglas que mueven el mundo; incluso para no estar conforme con ellas. De ahí se deriva que la investigación de estas novelas lleva al estudioso a entender que existe en la vocación de esta creadora un nexo entre los criterios estéticos, una preocupación moral y su profunda preocupación porque su narración halle el mecanismo técnico perfecto que la haga funcionar. Sin embargo, Clara Sánchez no escribe en clave para otros escritores. A este respecto, la autora

prefiere hablar de una “tenue reflexión sobre el quehacer literario” antes que de metanovela para definir algunas de sus obras (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2006:175).

La autora se inspira en fuentes narrativas clásicas, lo hemos visto ya en *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *El cielo ha vuelto*. En *Presentimientos* son varias las referencias. Aparece el mito de la caverna de Platón: el mundo suprasensible, con el alma separada del cuerpo, permite que conozcamos la verdad, porque el mundo sensible es engañoso. Las voces de la tradición literaria española se escuchan en *Presentimientos* como una evocación a Calderón de la Barca, -la literatura barroca está entre las más queridas por la autora-, donde el sueño y la vigilia se entrecruzan con el destino del hombre para confundirlo. Clara Sánchez se guía también por un autor más cercano en el tiempo, Kafka, que plasma la pesadilla que se hace real en una transformación monstruosa (*La metamorfosis*). Julia en *Presentimientos* vaga por un mundo de sueños, en un paisaje freudiano y kafkiano, viaja por su inconsciente con el fin de resolver los enigmas, aunque el futuro es incierto porque la ocultación de la verdad y la incomunicación se sobreponen a la experiencia vivida. Se ha visto que Clara Sánchez aprovecha ideas de las novelas de ciencia-ficción para explicar lo inefable, el futuro que ha dejado de serlo porque ya está entre nosotros.

Clara Sánchez, como hemos visto, escribe lo que quiere y lo cuenta como quiere; es dueña de sus historias y las maneja utilizando materiales heteróclitos. Las referencias a las expresiones de la cultura popular son obvias en sus homenajes al cine (en argumentos, personajes, situaciones). Así, sobre *Lo que esconde tu nombre*, añade: “Hay una influencia de Hitchcock, es un suspense psicológico que estaría entre *Otra vuelta de tuerca* y *Encadenados*” (PLAYÀ MASET, 2010), y hay en el ritmo de algunas escenas la atmósfera de novela negra, de tormentosa realidad.

Quizá porque su obra no se inscribe en ninguna corriente concreta, en las novelas de Clara Sánchez los géneros narrativos tradicionales se entrecruzan para hacer palpable, por un lado, la multiplicidad cambiante de nuestro entorno y, por otro, la extensa libertad que disfruta el escritor actual, que no se siente limitado por cánones de género ni preceptivas literarias. Así, en sus tramas hay ingredientes de la novela intimista, de la novela sentimental, psicológica, recursos de la falsa autobiográfica, junto a tramas típicas de la novela negra, de intriga y policíaca. Hay pinceladas de novela erótica; y los elementos paródicos e irónicos están presentes con alguna frecuencia pues la autora, lejos de colocarse como juez de la realidad, es un testigo de ella y mira lo que pasa y a quiénes les pasa con una perplejidad no exenta de ternura. De

forma sutil, hay ingredientes de la metanovela. Retrata con asombro las múltiples visiones de la realidad, lo que sucede en nuestras ciudades, en nuestros corazones, y para eso emplea los recursos de género que considera más oportuno en cada momento.

Así, por ejemplo, la autora comenta a sus lectores en el encuentro virtual “Clara Sánchez responde a los usuarios de *La Vanguardia*”:

Lo que esconde tu nombre esconde muchas cosas: dudas, sospechas, intriga, descubrimientos, también amistad, dosis de amor necesarias para sobrevivir, aventura, acción. Y yo a veces no sé ni lo que escondo, creo que pocas cosas, pero algunos me dicen que no se me llega a conocer del todo... (LA VANGUARDIA, 2010).

La sociedad vista en *Piedras preciosas*, *No es distinta la noche*, *El Palacio Varado*, *Desde el mirador*, *El misterio de todos los días*, *Últimas noticias del paraíso*, *Un millón de luces*, *Presentimientos*, *Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida*, *El cielo ha vuelto*, demuestra los síntomas de un sistema que supuestamente se nos vendía como potencialmente perfecto, que defendía la justicia social, la convivencia democrática, el valor de los sentimientos, el derecho a la felicidad, pero que en realidad nos ha dejado, como proyecto colectivo, frente a un muro en el que cada uno está solo.

Durante el periplo de esta aventura de reflexión que he acometido en esta Tesis he mencionado los temas que de forma constante son tratados desde el prisma de la dificultad de ver y de la dificultad de ser descifrado por los otros, ya que todos escondemos nuestras intenciones, incluso cuando pensamos que no lo hacemos. Defenderse del mundo es disimular lo que sentimos y lo que deseamos, y para ello he mencionado con frecuencia cómo autores de la postmodernidad como Bauman y Baudrillard, Eco, Lyotard y Foucault, Jameson y Eagleton proporcionan el marco de reflexión que permite llegar a ver la obra de Clara Sánchez imbricada en lo que significa formar parte hoy de la sociedad contemporánea.

En estos tiempos, hablar del compromiso del autor con una bandera determinada no tiene mucho sentido, sobre todo cuando en nuestro desengaño contemporáneo la historia nos ha hurtado la inocencia; hoy no es posible creer en el relato de las grandes narraciones cuando se ha tambaleado hasta caer en el abismo la confianza en una ideología partidaria, como tantas veces ha sido mencionado aquí a partir del soporte de las ideas de Lyotard y Eagleton. Sin embargo, en mi opinión, la obra de Clara Sánchez es una obra muy comprometida con el acto de escribir, en primer

lugar, porque como autora demuestra que no se conforma nunca. Su aproximación a la palabra se realiza con una mirada de ternura y angustia sobre los débiles, sobre los que Clara Sánchez deposita su interés. Y hacia ellos coloca esos espejos que acabo de mencionar. En ese salón se proyectan múltiples imágenes superpuestas que crean una película que contiene escenas difíciles de interpretar porque las claves del dominio de la realidad no existen. El lector penetra en territorios ficcionales nuevos y arriesgados, donde la extrañeza se expresa siempre en la frontera de lo banal y lo profundo, la pincelada expresionista, la súper/realidad y la sub/realidad que solo se puede hallar en una obra de ficción tan ambiciosa como esta.

Por eso en esta investigación he querido comenzar con una reflexión sobre el papel del lector, la nueva función del autor y la pervivencia del texto como un territorio de interpretación, conceptos presentes en el debate crítico y que tan profundamente han tratado Foucault y Eco. En la obra de Clara Sánchez son agentes vivos: función autor, lector activo, texto poblado de referencias culturales (palimpsestos de referencias culturales y literarias que llegan desde el mundo lejano del mito hasta la vanguardia, la novela policíaca o el cine de suspense). Los tres, autor-lector-texto, son en la obra de Clara Sánchez agentes dinámicos que conforman esa ecuación que permite una obra rica en desafíos y perspectivas estéticas e interpretativas. El correlato texto-lector es imprescindible en la obra que estudiamos. El texto se comunica con el lector en la medida que puede modificar el sistema de valores. No se impone una fórmula consoladora que concluya en una determinada reflexión, pero la autora impele al lector a que se formule algunas preguntas y haga el recorrido de buscar sus respuestas. Clara Sánchez da mucho espacio de libertad porque plantea capas diferentes de interpretación y análisis de la realidad. Sin duda, Clara Sánchez es una escritora que opta por la obra en movimiento y en dejar al lector libre y consciente para que ejerza su propia reflexión, en el nivel que sea, como plantean los textos del último Foucault y Eco. La narración fluye a través de personajes desvalidos en espacios urbanos donde la realidad es dudosa: hay una convivencia de verdad y mentira difícil de deslindar en un tiempo descreído; el papel del lector es el de reunir estos datos y relacionarlos con sus propias experiencias. La novelística de Clara Sánchez debe ser abordada desde la multiplicidad de su apuesta por la paradoja y la ambigüedad.

Hay un trabajo arduo de redacción y composición pero, sin embargo, el lector encuentra una prosa de lectura fácil, las narraciones se desarrollan con una naturalidad pasmosa, serenamente. Las palabras fluyen sin que se perciba ningún

esfuerzo, aunque no escapa al investigador la elaboración compleja de una expresión *tan* sencilla. Los personajes hablan como deben hablar, con la superficialidad y la *esquizofrenia* del ser humano moderno. Uno de los hallazgos de la prosa de Sánchez es justamente su talento en crear la verosimilitud de la atmósfera donde se suceden las tragedias cotidianas. Cualquier lector entiende con claridad el escenario. El tono que inunda el *aire* de la novela, la expresión de los personajes y la forma cómo se describe el espacio literario es fundamental para que el lector se quede atrapado en la experiencia personal y urbana que propone Clara Sánchez.

En cuanto a los personajes, en la obra de Clara Sánchez no hay líderes ni hay millonarios, ni banqueros ni aristócratas, sino oficinistas, amas de casa, jubilados, modelos, camareras, policías corruptos, ladrones, traficantes, profesoras, adolescentes desorientados, empleados de agencias de turismo. Son personas que le interesan a esta autora porque en ellos está la esencia de la sociedad que lucha por sobrevivir en tiempos donde el poder parece omnímodo e incuestionable. Efectivamente, Clara Sánchez evita los juicios morales pero, por la clase de historias que selecciona se atisba un mensaje que conduce a la reflexión del lector, por eso creo que debe entenderse su obra en una dimensión moral, que no significa de ninguna manera que sea moralista.

Clara Sánchez escribe una literatura capaz de producir un revulsivo en las conciencias de sus lectores. Por eso, su obra no solo apela a las almas solitarias buscando un sentido estético, sino a un arte que hable del hombre y de la mujer y de sus circunstancias, que hable del mundo, de las ciudades que puebla. Su visión del mundo y las estrategias narrativas que emplea tienen que ver con el panorama creativo de la postmodernidad. Este planteamiento de búsqueda de respuestas, y no de expresión de soluciones, responde bien al concepto que sobre el papel de la literatura dentro de su sociedad poseen los autores contemporáneos. Si la literatura actual no pretende erigirse en adalid de convicciones políticas, tampoco quiere situarse en una torre de cristal autónoma, aislada de lo que pasa en el mundo, realizando experimentos de laboratorio. En la obra de Clara Sánchez, este prisma de compromiso moral es muy evidente, y eso significa que se preocupa por la forma del relato y por mostrar críticamente el complejo mundo que nos ha tocado vivir.

No creo que sea productivo etiquetar a Clara Sánchez en una corriente narrativa excluyente; como autora española contemporánea defiende su propio territorio literario, y su búsqueda de estilo y el tratamiento de los temas son para ella algo muy personal. Clara Sánchez participa de unas preocupaciones que están ahí, que la

relacionan con su tiempo histórico y su geografía. Esta es, como ser humano que vive en esta confusión globalizada, tanto nacional sobre supranacional. Por eso se entiende su obra dentro del relato de los acontecimientos de la España que ha vivido una aventura histórica apasionante, esperanzada y tremenda, la que arranca en 1975, y también en paralelo es una obra que atiende al palpito de las grandes preguntas que nos hacemos hoy todos los que vivimos en este planeta convulso.

En este punto, quiero ahora detenerme en la obra de Zigmunt Bauman, tan inspirador, me parece, para penetrar en la ficción de Clara Sánchez. El amor y la comunicación entre los seres están en el centro de las preocupaciones de Clara Sánchez. Los lazos humanos hoy se dan en el plano de la corporeidad, en el cuerpo-a-cuerpo, y en las redes sociales, dice Bauman. Por lo tanto, tenemos una identidad física y otra virtual; todos somos quienes somos en el día a día en esa doble faceta. Según el filósofo polaco, los lazos humanos hoy son una suerte de combinación *on-line* y *off-line*. Romper una relación en el transcurso de la vida “visible” puede ser traumático y doloroso, romperla en el espacio digital está al alcance de una tecla, de un “*delete*” cualquiera. Esa facilidad conecta con el universo líquido que nos rodea.

Cualquier relación se basa en el conflicto; y aquello de “hasta que la muerte nos separe” es ya solo una frase en la que nadie cree. Por supuesto, esa fragilidad de lazos que supone la posibilidad de romper en cualquier momento pone en cuestión el ideal de un empeño de por vida, que a veces puede ser la mejor opción. Solo hay que pensar en el matrimonio de Elías y Patricia en *El cielo ha vuelto*. Pero aquí quisiera llevar el tema a otro terreno. Con las rupturas llegan nuevas oportunidades, con ellas, una ambivalencia propia de la postmodernidad: es bueno ser libre y a la par se tiene la sensación de insatisfacción permanente y la incapacidad para sentirse bien en soledad; y con ello, es común la impresión de estar solo en medio de una multitud. De todo ello se desprende en Bauman un diagnóstico psico-social de la postmodernidad que habla de una sociedad paralizada por el miedo. Los hombres y mujeres hoy, prosigue Bauman, viven esa inseguridad en todas las dimensiones de la existencia. Este aspecto de la postmodernidad está muy presente en la obra de Clara Sánchez, que habla de la insatisfacción de las relaciones personales. El amor en la postmodernidad pasa a ser traducido por las leyes del mercado. Si la sociedad de consumo nos anima a la felicidad como un producto que se puede comprar (todos tenemos el derecho de ser felices todo el tiempo, al menos eso lo dice la publicidad que nos inunda), el amor y nosotros mismos, en definitiva, nos convertimos en un bien de consumo, en un producto. Este es

el aspecto sentimental que tantas veces es tratado en la obra de Clara Sánchez y una razón más de la angustia postmoderna: la sensación de fragilidad de los lazos. Una de las ideas más interesantes en Bauman expresa que tanto los hombres como las mujeres hoy están viviendo la relación amorosa de manera atormentada; la obligación de la felicidad a todo coste impele a que en las sociedades avanzadas sus habitantes se sientan obligados a analizar constantemente la calidad de su relación amorosa, creando muchas veces una obsesión neurótica. Al mismo tiempo, como se ansía una pasión romántica y pasional de película, el individuo se encuentra con pasiones destructoras. En *Presentimientos* Julia se envuelve en una relación humillante con Marcus porque percibe a Félix, un amor cotidiano, como a alguien que no puede trasladarla a ese mundo infernal que se construye de pasiones. Lo peor es que tanto frenesí puede derivar en dependencia y sometimiento... Hay algo muy contradictorio en el ser humano contemporáneo que, pudiendo optar por una relación más igualitaria, se deja llevar por el impulso de ser dominado, comportamiento de raíces profundas, tal y como estudió Foucault.

Esa ansiedad se percibe en las parejas descontentas y permanentemente frustradas pues es un hecho que nada es perfecto ni puede serlo aunque el mercado nos presente a través de la publicidad y los medios de comunicación de masas modelos perfectos de convivencia en pareja. De ese drama sabe mucho Patricia, en *El cielo ha vuelto*.

Bauman, como tantos otros, habla del despertar de la modernidad, que puede situarse con el Renacimiento y que tiene su momento glorioso en la Revolución Francesa (el momento en que se asaltan los cielos en demanda de justicia y felicidad) basada en una creencia total en la posibilidad de un proyecto racional capaz de construir el paraíso en la tierra. La postmodernidad es el despertar maldito de ese sueño feliz. La idea de que los pueblos avanzados estaban construyendo un mundo mejor para todos, gracias a los modelos de organización surgidos a partir de la Ilustración y gracias a la capacidad humana de crear razonamientos que funcionaran en un esquema de causa-efecto, han saltado por los aires. Ya hemos hablado de cómo Jean-François Lyotard describe la renuncia a las narrativas largas sobre las cosas; no hay teorías complejas completas que aguanten la conciencia postmoderna, que es ante todo la conciencia de un fracaso. El fracaso es, sin rodeos, la modernidad que no cumplió las utopías que prometió. Por eso el ser humano hoy está marcado por la angustia, a veces como sensación indefinida pero siempre omnipresente, de que hay algo en él que no funciona.

Y aunque resulte aparentemente contradictorio, los grandes problemas existenciales se tratan con el calado de la *banalidad* con que la gente corriente le da vueltas a sus preocupaciones. En Clara Sánchez, la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas no existe, la línea se traspasa continuamente. Cuando el protagonista nos cuenta, casi siempre en primera persona, la dimensión de su tragedia, somos invitados a observar un escenario donde reina la estética de lo superficial y donde se manejan las *verdades* de un concursante de un *reality show* televisivo.

En este apartado de conclusiones se hace mención a la esperanza, cuyo enunciado traigo aquí de nuevo: “*Detrás de una realidad aparente, el pálpito de la vida. La mirada de esperanza en la obra de Clara Sánchez*”. Por lo que he dicho hasta aquí parecería una insensatez abogar por la esperanza, pero voy a justificarme. El ser humano postmoderno se ha despertado en medio de un sueño a una realidad que es una pesadilla, ¿pero eso es necesariamente algo *tan* malo? Despertar es tener la oportunidad de ser consciente del malestar que invade nuestro vivir cotidiano. Quiero llegar aquí a partir de algunos títulos emblemáticos del pensamiento de la postmodernidad.

Lo que viene a continuación debe estar ligado al tema de *Lo que esconde tu nombre*, en línea tan directa que no necesita traducción, y en *Entra en mi vida*, donde se analiza la naturaleza del mal desde el punto de vista de un complot de una clase social contra otra. Ya Clara Sánchez había penetrado en esa dimensión siniestra que supone la organización administrativa eficaz del horror en *No es distinta la noche*, con la secta La Nueva Luz. Y sin duda, siempre está en la obra de Clara Sánchez, en los rincones de esa realidad inconfesable, latente, ese mal que hay que desenmascarar. En esta Tesis Doctoral se ha hablado mucho de la conexión de la obra de Clara Sánchez con el universo de ideas desarrolladas por los pensadores de la postmodernidad. Creo que establecer esa conexión nos da claves de interpretación muy sugerentes hacia la obra que aquí se estudia.

Bauman plantea que el acontecimiento de la historia donde se hicieron trizas las certidumbres de un mundo racional que conducía a la felicidad fue el Holocausto. En su libro, *Modernidad y holocausto*, publicado por primera vez en 1989, Bauman parte de las ideas de Hanna Arendt sobre el exterminio como ejemplo del fracaso de la racionalidad (BAUMAN, 1997). Una gran aportación de la pensadora alemana al terreno de la reflexión filosófica es su conocida expresión “la banalidad del mal”, que aparece en su libro *Eichmann en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* (título original: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*) que se publicó por

primera vez en 1961. Arendt argumenta que para que el holocausto se produjese fue necesaria la intervención de personas “normales” que entendían su monstruosa labor como un ejercicio más del ideal de eficacia y racionalidad modernas, en este caso aplicadas a administrar la vida y la muerte. Los funcionarios de los campos lo que hicieron fue desarrollar su trabajo en la forma que propugna la modernidad: procuraron los medios más adecuados para la resolución de un problema. El problema, para ellos, aunque nos sobrecoja, era el exterminio de gitanos, homosexuales, disidentes políticos y, sobre todo, judíos. Por eso quienes perpetraron esos crímenes eran personas que podían ser los vecinos de al lado, que se paseaban tranquilamente por la calle y cuidaban de sus mascotas, sin remordimientos, porque eran personas que carecían de la dimensión moral suficiente para entender lo que estaban haciendo. Seres que en su *esquizofrenia* brutal y peligrosa estaban aplicando perfectamente la dinámica de la modernidad, que disocia al ser humano de su dimensión moral al privilegiar la eficacia en el cumplimiento del deber con la mayor economía de medios (ARENDR, 2012).

No fue pues, para Bauman (1997), la pasión ni la barbarie sino la extremada racionalidad lo que convirtió en patológico el ideal del orden, la uniformidad, la unidimensionalidad; justamente fue la modernidad quien hizo una instrumentalización extrema del raciocinio, que educaba a los individuos con la idea de que solo debían preocuparse de la ejecución de las órdenes, no de la ética de las actuaciones.

El Holocausto representa, para Arendt y para Bauman, el laboratorio de la dinámica de la violencia aplicada con la máxima racionalidad. Ese talento, en su expresión más encumbrada, es también, por supuesto, su peor pesadilla: la constatación del fracaso de la utopía de que la modernidad, con su fe en el pensamiento racional, puede conducir a la felicidad y al progreso de la historia. De ahí que Arendt (2012) y Bauman (2010), y cómo no, Clara Sánchez, nos descubran monstruos que en sus horas de asueto están atendiendo cuestiones banales, como la decoración de su casa, que se pueden emocionar con una pieza de Mozart tocada al piano; que realizan la compra en el supermercado, que van en auxilio de una embarazada que se marea; que se interesan por matricular en una escuela de danza a la hija o nieta; que encuentran ideal pasar una tarde en una playa o se entretienen con la preparación de una fiesta de cumpleaños.

Por supuesto que si se abren bien los ojos se descubren, en el rostro de esos seres, gestos y comportamientos que se escapan inadvertidos y que resultan delatores de su maldad, de su brutalidad emocional. Por eso, insiste Clara Sánchez, hay que ir por la vida bien atento.

La radical postmodernidad de Clara Sánchez se expresa también con los elementos críticos que coloca con una estudiada naturalidad en los escenarios de la intimidad. El lector debe interpretar que se dirigen contra la falsa moral, la hipocresía de una sociedad que esconde sus verdaderas intenciones que son, en general, criminales. La violencia se ejerce, preferentemente, contra los personajes emocionalmente o socialmente más débiles. Esa idea es constante en todas sus novelas, incluso también puede verse en una narración tan aparentemente inocente y tan crítica en realidad como es *El cielo ha vuelto*.

El estudio de la maldad, con todo su horror, junto con su pervivencia a nuestro alrededor -tal vez por culpa del nihilismo que no nos permite, como ciudadanos, reaccionar y colocar las responsabilidades históricas donde merecen- se observa en *Lo que esconde tu nombre* y *Entra en mi vida*. También la crítica puede convertirse en parodia contra la imagen falsamente monolítica de los poderosos, como en *Un millón de luces* o en *No es distinta la noche*.

Todo eso ha conducido, a niveles que a veces el ciudadano contemporáneo no es capaz de discernir del todo, a la intuición del fracaso social y personal. Bauman menciona en su obra una imagen de un pensador norteamericano del siglo XIX, Ralph Waldo Emerson, que sin duda nos permite comprender mejor a los personajes de Clara Sánchez: “cuando uno patina sobre hielo fino, la salvación es la velocidad” (BAUMAN, 2007). Emerson estuvo influido por el romanticismo alemán y por el hinduismo; y propugnó una vía intuitiva basada en la capacidad de la conciencia individual, que llamó “trascendentalismo”. Todo esto ya es inspirador para un pensamiento postmodernista. En la visión de Emerson, el ser humano se mueve sobre una fina capa de hielo, si se para o ralentiza su paso el hielo se agrieta y se rompe y el ser humano se ahoga; muere congelado. Por lo tanto, la humanidad, en su angustia, siente que solo puede salvarse yendo deprisa. Eso, para Bauman, sirve para explicar la vida como una travesía de invierno por un desierto frío, en el que se transita sin referencias claras, sin saber cómo resolver las cosas, porque, además, no hay tiempo, no disponemos de él.

De ahí viene el sufrimiento, la angustia, que en la obra de Clara Sánchez puede sentirse en la ansiedad de Julia, que en *Presentimientos* se agita desesperada, transitando nerviosa y desorientada dentro de su laberinto, que escucha el llanto de su hijo, la voz de su marido, que presiente el cuerpo deseado y perverso de Marcus, la absurda negación de su identidad, mientras corre, corre, corre, buscando la puerta de salida, preocupada de su supervivencia puntual pero sin dirigirse a un destino, en

realidad sin saber a dónde dirigirse. Los personajes de Clara Sánchez, sin ser muy conscientes, han adquirido una velocidad que les impide pensar en sí mismos. De alguna forma, todos presienten esa grieta que se abre detrás de ellos. Por eso Elena en *El misterio de todos los días* elabora sus simulacros para que no descubran su pasión, siempre dando un paso adelante con amantes de quita y pon, y acumulando experiencias sin sentido; por eso en *Un millón de luces* la narradora se posiciona en sus despachos sucesivos con la idea de resultar eficaz e insustituible para sus jefes, cosa que evidentemente no ocurre. La cuestión es que es difícil pararse y pensar cuando se adivina el sonido de la quiebra del hielo. Natalia en *Piedras preciosas* no se entera de nada, o Estela en *No es distinta la noche* arrastra un dolor y una incapacidad de amar que no puede confesar; lleva escapando de su propia memoria desde su adolescencia.

En algunas ocasiones, los personajes se paran, y se preguntan ¿hacia dónde estoy yendo? Y tal vez la respuesta es que no lo saben, que están huyendo porque solo sienten el impulso de correr. En ese punto de la pregunta se encuentran las narradoras de *El Palacio Varado* y *Desde el mirador*. En otras novelas las cosas suceden de otro modo. Es en ese momento, cuando surge la pregunta, cuando Sandra, en *Lo que esconde tu nombre*, Verónica y Laura en *Entra en mi vida*, Julia en *Presentimientos*, Patricia en *El cielo ha vuelto*, toman cierto control de su tiempo y empiezan a percibir el agua oceánica que las rodea, ese universo líquido. Se posibilita la esperanza cuando se hacen conscientes de su loca carrera hacia la nada; cuando el miedo empieza a ser reconocido. Con ello, las protagonistas, Patricia, Verónica, Laura, Sandra, Julia, y de una manera más inconsciente y fortuita, Fran y la narradora de *Un millón de luces* (la más dudosa), pueden empezar a repensar sobre sus vidas. Por eso en esos casos es posible encontrar las notas de un diario revelador de secretos fundamentales como en *El cielo ha vuelto*; reunir las piezas del puzle de un secuestro en *Entra en mi vida*; revelar los secretos de una fotografía en sepia con monstruos dentro como en *Lo que esconde tu nombre*; percibir el aroma de un pastel de chocolate en *Presentimientos*, escuchar un ladrido de un perro que sabe la salida del laberinto como en *Últimas noticias del paraíso*; o escribir las líneas maestras de un proyecto de novela aunque uno se sienta excluido del guion principal, como ocurre en *Un millón de luces*.

Como expresión de aquel viaje mítico que ya no es circular sino arbóreo o lineal, los personajes, los que adquieren una conciencia de identidad y los que no, entienden o intuyen que nada tiene en la actualidad una forma concreta. Todo es líquido, como decíamos: Dios, familia, pareja, trabajo... Por eso la vida transcurre en el

pabellón de espejos, pues todo se compone de simulacros; la realidad que se percibe sin más está siendo alimentada por el mismo motor de lo que somos, gente corriendo sin saber bien a dónde. En las novelas de Clara Sánchez no hay ninguna garantía de que lo que vale en un momento pueda ser útil la mañana siguiente, por supuesto. Las victorias no son pueriles porque son determinantes. Patricia, Verónica, Laura, Sandra, Julia, son heroínas llenas de coraje y son unas triunfadoras pero, como viajeras en laberintos en pos de autoconocimiento, saben que para adquirir un poco de control sobre la vida es necesario no dormirse en los laureles. La conciencia postmoderna exige permanecer, siempre, alerta y con los ojos bien abiertos, y eso en Clara Sánchez se encuentra como conclusión de todas sus novelas. Y es en esta línea de pensamiento como entiendo la esperanza al final del túnel que entreabre Clara Sánchez.

Los personajes de Clara Sánchez se pasean deslumbrados por el lujo de los centros comerciales, con la ilusión de que se abran a sus pies las puertas automáticas del paraíso donde se pueden adquirir los productos con las marcas más lujosas. Ya se ha visto muchas veces que los personajes de Clara Sánchez se identifican por lo que comen, lo que visten, el coche que tienen, la casa en la que residen. La noción de identidad es, para Bauman, una noción de estilo, y el estilo se expresa en los detalles: son marcas de ropa, los restaurantes que se frecuentan, el tipo de amigos que se tienen, la playa a la que se va en verano o, si hay más suerte, el libro que se está leyendo.

La noción de estilo marca la frontera dolorosa de la banalidad de la cultura de masas con la noción de identidad como algo más profundo, que tiene que ver con la personalidad. Por eso los personajes de Clara Sánchez, a la vez que corren, evitan pensar en cosas demasiado profundas; seleccionan solo las memorias “buenas”, las malas, no, esas, piensan, hay que olvidarlas. Por eso son personajes alienados, enajenados de su memoria. La sociedad de consumo impele a la humanidad a que viaje rápidamente y sin peso, sin equipaje, *sin problemas*. Por eso, cuando el cuerpo no puede más, enferma, como les pasa a Patricia y a Julia.

¿Cómo se sale de esta situación? No hay una fórmula, ni en Bauman, ni en Baudrillard, ni en Eco, ni en Foucault... ni en Clara Sánchez. En las metanarraciones de Bakunin, Marx y Engels se exponían unas fórmulas que aplicándolas iban hacer avanzar a la humanidad; el siglo XX ha servido para demostrar que esos relatos de igualdad no han traído el paraíso. En el siglo XXI las relaciones internacionales se encuadran en el mercado, que ejerce su crueldad sin rivales ideológicos. Paradójicamente, todavía es necesario defender, más que nunca, los principios de justicia que la Ilustración

proclamó. El pensamiento del Siglo de las Luces mostraba que la ley debe estar al servicio de la seguridad y de la libertad del ciudadano. En esas cuitas aún estamos hoy, reclamando lo que defendieron apasionadamente los pensadores del siglo XVIII.

Uno de los grandes temas de Clara Sánchez, permanente en la definición de sus personajes, es el del valor del trabajo y del dinero. Por supuesto, todas las tramas se desarrollan con la atención puesta en la necesidad de ganarse la vida. Elena, en *El misterio de todos los días*, lo hace con desgana, la narradora de *Un millón de luces*, esa entomóloga iconoclasta que en mi opinión parodia al escritor naturalista, lo afronta como un hecho ineludible, pues aunque el sistema engulle a los débiles –y ella lo necesita una forma de pagarse las cuentas. En esa rueda está atrapada, y menos mal que le queda la literatura. El mundo del trabajo está reflejado en esta novela con una crudeza incuestionable. De la misma manera se plantea en *No es distinta la noche*, *Presentimientos* o en *El cielo ha vuelto*. El mundo de la empresa se expresa con una percepción postmoderna, crítica y triste. Parece que se ha alcanzado un límite en el que ya la situación es inabordable porque la sociedad carece de modelos y referentes morales. La gente, parece decirnos Clara Sánchez, vive en sus nichos sociales (palabra que utilizo aprovechando también lo que sugiere no literalmente), compitiendo entre sí en medio de una crisis del sistema que parece fuera del control, y que se deleita enfrentándonos, *esquizofrénicamente*, entre nosotros y contra nosotros, destruyendo de paso nuestros sueños y nuestra voluntad.

La modernidad sólida se convierte hoy en la inestabilidad de la postmodernidad. Como decía anteriormente, los ilustrados elaboraron el ideal del Estado basado en la razón capaz de resolver todos los problemas. El Estado se entendía como baluarte de la justicia en el mundo, es el que garantizaba la calidad de vida de los ciudadanos; por eso se confiaba que, tanto en sus formas de socialismo como en el capitalismo civilizado, el control social sería capaz de generar una riqueza ilimitada que acabaría llegando a todo el mundo. En los ambientes profesionales de Clara Sánchez no hay más que oficinas que toman el alma de sus habitantes en sus torres de cristal; el trabajo es otra fórmula más de opresión postmoderna.

El malestar de la postmodernidad de Bauman enlaza pues con *El malestar en la civilización* (Freud, 1930) y ambos permean la obra de Clara Sánchez. Para subsanar esa angustia, el ciudadano posmoderno que no cree oficialmente en nada, como se refleja en los personajes de Clara Sánchez, rellena ese vacío con una suerte de superstición, esoterismo, religiones antiguas, creencias exóticas; formando un universo

de creencias heteróclitas que permiten a Patricia, a Fran, a Julia, sentirse protegidos. Este tema ya lo he tratado con anterioridad, y ahora deseo ligarlo al pensamiento actual. Porque esta es otra de las características postmodernas que se encuentran en la obra de Clara Sánchez; si el librepensador de la modernidad admitió la muerte de Dios gracias al poderío de la razón, esta, que en la postmodernidad ha perdido su valor, se sustituye por una vuelta a lo espiritual, entendiéndolo como una oferta abierta donde cada uno, cada ser humano contemporáneo tiene su propio dios. Este me vale a mí, este te vale a ti, dice Bauman. En otras palabras, los valores, al cambiar continuamente en un sistema caracterizado por su inestabilidad, estimulan una espiritualidad de supervivencia y *prêt-à-porter* (lista para vestir).

En esta Tesis se ha realizado un largo recorrido por personajes que, sin asideros a una memoria personal o colectiva que den significación a su identidad, recorren su mundo entre emociones de consumo. Imposible no ligar personajes y entorno a una realidad que parece incapaz de generar nuevas ideas, y es que parece que la caída del muro de Berlín ha llevado a eliminar el consuelo de la “otredad ideológica”. Los templos de la modernidad, como tantas veces se ha visto aquí, son los grandes centros comerciales que se han convertido en nuevos espacios espirituales. Como en las iglesias, los nuevos creyentes se adentran en un espacio especialmente iluminado, brillante, hermoso, donde se suspende toda tensión o angustia, y toda emoción estética está al servicio del consuelo momentáneo que, en este caso, conduce a un paraíso artificial de puertas de cristal y escaleras mecánicas. El ideal del centro comercial congrega a la sociedad *esquizofrénica*. Como dice Mc Hale, la cultura tiende a negar la realidad y fomenta la irrealidad para mantener altos niveles de consumismo (MC HALE, 2003). La infelicidad deviene en deterioro mental e intelectual del individuo postmoderno. El efecto último es que los aspectos objetivos de la realidad desaparecen, incapaces los individuos de examinar con ciertas garantías de un pensamiento crítico lo que ven y lo que ocurre. Por ello la memoria desaparece y se habla de una “amnesia histórica” que interrumpe los testimonios y el traspaso de conocimientos a otras generaciones. La sociedad postmoderna nos presenta una súper abundancia de informaciones pero la rapidez y la facilidad para olvidarlas es mayor que nunca. Baudrillard lo expresa como la muerte de lo social; la cultura no es más que una sucesión de imágenes emitidas por una pantalla. La memoria es desencanto, por eso, quien es capaz de sentir el fraude de las expectativas entiende el presente a su manera, que siempre se manifiesta con un tinte de ironía, cínica indiferencia o indignación.

Todas estas manifestaciones se encuentran, de algún modo, en la atmósfera narrativa de las obras de Clara Sánchez.

Para terminar, quiero de nuevo retomar la idea de la esperanza en la obra de Clara Sánchez. La sociedad ha construido una rutina diaria sin sentido, el esfuerzo parece inútil y absurdo, como en una recreación del mito de Sísifo. Sin embargo, hay algunas salidas del laberinto. En el proceso de concienciación postmoderna, a pesar de que el ser humano ha vuelto a tener miedo porque las utopías de la modernidad han fracasado, existe la oportunidad de realizar un viaje hacia el autoconocimiento. Es en ese transcurso vital cuando el individuo tiene la oportunidad de convertirse en alguien mejor informado (que no es una ecuación directa a estar más conectado con la información); y puede llegar ser más consciente, más maduro y más autónomo.

Aprovecho las palabras de Gonzalo Navajas sobre *defamiliarización* en el campo de la teoría de la ficción para explicar el papel de las tramas de Clara Sánchez “su función es enseñarnos a ver de nuevo, (...) la literatura nos ayudaría así a recuperar la calidad sutil de nuestra sensibilidad, perdida en la trivialización que impone la vida diaria” (NAVAJAS, 1987: 184).

Teniendo en cuenta que el movimiento es la característica de una postmodernidad que dice que la realidad está siempre en otro sitio, noción fundamental en la obra de Clara Sánchez, experimentar la travesía del desierto invernal, con todo lo que supone de vacío monótono y simultáneamente peligroso, de contacto con los propios demonios que conduce a un hondo sufrimiento existencial, puede construir un tipo válido de discernimiento moral. Clara Sánchez plantea, como Bauman, que solo poniendo las certezas en riesgo merece la pena vivir porque ese riesgo va a conducir de algún modo al conocimiento, al control de una cierta mirada sobre la realidad.

Así, los personajes que se perfilan en después de *El misterio de todos los días* empiezan a entender que es necesario disminuir la velocidad, aunque dé vértigo y miedo, para adquirir una identidad consciente. Clara Sánchez describe a un individuo contemporáneo que despierta de un sueño y que se da cuenta de que ha sido excluido en la organización del mundo; pero eso no significa que no se puedan realizar algunas elecciones. Clara Sánchez aboga por el despertar, a pesar del dolor, porque se necesitan otros discursos que permitan el proceso de re-conocernos. Su propuesta, la de la escritora, pasa por defendernos de una cultura masificada y falsificada que crea no lectores; seres incapaces de ver y de entender lo que ven porque les resulta imposible pensar con recursos propios.

Frente a la complejidad de la realidad, frente a la fragmentación de un mundo escéptico o cínico, la literatura de Clara Sánchez propone una construcción crítica de la conciencia. Hay que estar alerta para defender la responsabilidad en relación a la vida, al mundo. Pensar es reaprender y es estar atento, es dirigir la conciencia, abrirse a la intuición y al presentimiento, y construir una nueva dimensión moral que sea capaz de construir el futuro.

En esta novelística se presenta un entorno hostil donde se desarrollan aventuras que acontecen en la enigmática realidad, realidad que por su falsedad intrínseca solo puede inspirar desconfianza y que siempre nos asfixia. Sus habitantes, seres generalmente desvalidos y paradójicamente fuertes (capaces de sobrevivir al desamparo de estos tiempos sin verdades absolutas) están a la espera de encontrar su identidad, que no siempre obtienen al final del relato. Creo que en este trabajo se ha demostrado que la obra de Clara Sánchez se inserta pues en el espíritu de estos tiempos, tiempos complicados, contradictorios, que se expresan en el plano de las ideas y de la estética de la postmodernidad. Clara Sánchez describe una sociedad dominada por la alienación y la deshumanización. Es un mundo de valores sin sentido donde el discurso establecido parece decir que es imposible cualquier proyecto colectivo, colaborativo, y donde el impulso de cambio en la esfera personal parece abocado al fracaso. Pero Clara Sánchez va diciéndonos, a partir de sus últimas novelas, que es necesario escapar de esa carrera en círculos y de la desesperanza que provoca; que es posible la andadura hacia la concienciación personal reconstruyendo la memoria. Por supuesto que no siempre es posible sobreponerse a todos los obstáculos, sin embargo es necesario emprender con valor el camino hacia el invierno y el hielo.

Clara Sánchez crea una obra con rasgos propios que propugna una escritura que indaga sobre las diferentes percepciones de una realidad cambiante, compleja y difusa, donde sus habitantes viven acosados por el desamparo y los conflictos de identidad. Así, a lo largo de este trabajo he podido comprobar cómo Clara Sánchez dialoga con los diferentes códigos sociales y culturales de la postmodernidad; esta pone de manifiesto una determinada visión de la condición del ser humano que habita en el entorno hostil de las ciudades contemporáneas.

He mostrado, en el análisis de las obras de Clara Sánchez, cómo sus personajes han ido, desde su primera novela *Piedras preciosas* hasta la última publicada *El cielo ha vuelto*, asumiendo una personalidad más resolutiva ante los conflictos que se les plantean; y por lo tanto, observo en la obra de esta autora una impronta

paulatinamente más optimista –paradójicamente optimista como no podría ser de otra forma- que preconiza la acción para la resolución de las trabas, angustias e injusticias a partir de un proceso de concienciación individual. En la consecución de ese objetivo, el protagonista –la protagonista- de Clara Sánchez se depara con los otros, aprende a verlos en espacios que reconocemos; toma su tiempo para discernir los peligros que amenazan su integridad, y eso le permite escoger los valores que le merecen la pena. La literatura de Clara Sánchez nos invita a saber ver y saber mirar una realidad que por su complejidad nos deja frágiles, expectantes y maravillados.

Hasta aquí ha llegado mi análisis de la obra de Clara Sánchez, una autora que se halla en un momento de inspirada seguridad y madurez en su escritura. Por lo tanto, se esperan de Clara Sánchez otros títulos, novelas, cuentos, artículos de prensa, en una secuencia reveladora de su evolución personal. Detrás de cada novela hay una escritora de fuerte personalidad, que se encuentra en un excelente momento creativo y que se preocupa tanto por lo que dice como por cómo lo dice, y eso, sin querer demostrarlo (lo que es mucho más difícil).

La investigación doctoral se ha ocupado del universo de temas de las novelas de Clara Sánchez; el mundo que recrea su autora es coherente y rico y gira en torno al ser humano que hoy puebla nuestras ciudades, donde reinan la soledad, la dificultad del amor y de la comunicación y donde la verdad se oculta detrás de las falsas apariencias. El lector y el investigador que se detienen a pensar sobre la obra de Clara Sánchez advierten una propuesta emocionante que convida al viaje y al riesgo en un brindis con la verdad; hay que volver a poner nombre a las cosas con una nueva ética en un momento en que la humanidad está en plena travesía invernal por el desierto. Un buen escritor es un radar de lo que pasa e incluso es capaz de contarlo antes de que pase, por su capacidad de observación, su intuición y por poner en juego su sensibilidad y presentimiento. Clara Sánchez sabe que las palabras definen lo que somos y cómo somos, cómo vivimos; recuperar el lenguaje es recuperar el conocimiento de nuestra historia íntima dentro del proyecto colectivo. Activar la memoria para provocar una movilización personal, sin mapas, ni brújulas, ni metanarraciones es un desafío de nuestra época. La autora parece que nos dice que la sociedad está a años luz de encontrar una solución mientras no haya un cambio personal. La literatura de Clara Sánchez plantea una oportunidad de revisar lo que no funciona y establecer lazos humanos más auténticos a partir del conocimiento de quiénes somos dentro del marco de una conciencia radicalmente crítica. Quien termina de leer una de sus tramas, se

pregunta también “¿hacia dónde estoy corriendo?” Una voz interior puede responder... “no lo sabes, estás corriendo porque no sabes hacer otra cosa que correr”. Detectar el miedo y el vértigo de la velocidad tal vez nos ayude a mirar con mayor atención cada uno de nuestros pasos.

Espero que esta Tesis Doctoral estimule a otros investigadores a emprender apasionantes y arriesgados caminos que penetren en una obra tan interesante y que prometa en el futuro más títulos de gran calidad literaria.

VIII PARTE

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografía general. Libros y artículos

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALMELA BOIX, M. A. (2010). “Ulises en el laberinto: La estructura mítica de *Presentimientos*, de Clara Sánchez.” En *Tejiendo el mito* (pp. 13-30). Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- ALMODÓVAR, A.R. (1987) *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid: Anaya.
- ARENDT, H. (2012). *Eichmann en Jerusalen: Un estudio sobre la banalidad del mal*. (*Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, ed. 1961). Buenos Aires: Lumen.
- ARNAUD, M. (1997) *La mitología clásica*. Madrid: Acento.
- AUGÉ, M. (1994): *Los “no-lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Ed. Gedisa. [En Internet: http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_auge_marc_los_no_lugares.pdf >. Visto el 01/02/2015].
- _____ (1999). *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*. *Revista Memoria*, (129).
- AYALA-DIP, J.E. (2014) “Crónica y expiación.” En *Babelia*, [En Internet: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/19/babelia/1416414590_282643.html >] Artículo publicado el 22/11/2014. Visto el 20/01/2015].
- BARTH, John. (1987). “Literatura del agotamiento”. Coord. por Jaime Alazraki. En *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus Ediciones, págs. 170-182.
- BARTHES, R. (1987). “La muerte de un autor”. *El susurro del lenguaje*. (*Le bruissement de la langue*, 1984). Barcelona: Paidós. Trad. Fernández Medrano. Acceso a través de un enlace de la web. [En Internet: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html> >. Visto el 06/02/2015].
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. (*Mythologies*, 1957). Traducción de Hector Schmucler. México D.F.: Siglo XXI.
- BASANTA, A., (1990) “No es distinta la noche. Clara Sánchez”. ABC Literario. Publicado el 29/12/1990. [En Internet:

<<file:///C:/Users/belen/Downloads/ABC%20SEVILLA-29.12.1990-pagina%20104.pdf>> Visto el 01/06/2015].

- BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y simulacro*. (*Culture et simulacre*, 1978). Traducido por Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUMAN, Z. (2003) *Modernidad líquida*. (*Liquid Modernity*. Cambridge: Polity [ISBN 0-7456-2409-X](#)). Traducido por Mirta Rosenger. México: Fondo de Cultura Económica
 - _____ (1997) *Modernidad y Holocausto*. (*Modernity and The Holocaust*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1989. [ISBN 0-8014-2397-X](#)). Traducido por Mirta Rosenger. Madrid: Sequitur. (Madrid, Sequitur, 1997; edición original de 1989).
 - _____ (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. [(*Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity. [ISBN 0-7456-2489-8](#)).]. Traducido por Mirta Rosenger. Fondo de Cultura Económica.
 - _____ (2009) *Amor líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Sao Paulo: Saar.
- BENJAMIN, W. (1971). *Ángelus novus*. Traducción de H. A. Murena, prólogo de Ignacio de Solá-Morales. Barcelona: Editorial Edhasa.
- BETTELHEIM, B. (2006, 1ª ed. 1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducción castellana de Silvia Furió. Madrid: Editorial Crítica.
- BENET, V. J. (1994). “Personaje, orden temporal y producción ficcional en los relatos narrativos”. En *Ficcionalidad y escritura*. [Vicente J. Benet y María Luisa Burguera (eds.). Jornadas sobre la Ficcionalidad en el Discurso Literario y Fílmico, febrero 1993]. Castelló: Universitat Jaume I. [En Internet, (25/09/2011): http://books.google.es/books?id=l8ez0Zue6m8C&pg=PA43&lpg=PA43&dq=da+riovillanueva+1990&source=bl&ots=C3bcL57b3Q&sig=H95LXF75X_4lgj-P3Dts6n8kj90&hl=es&ei=9XB_To7MMdDqgQebmoxc&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CGcQ6AEwCQ#v=onepage&q=villanueva&f=false].
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BUNDGÅRD, A. (2012). “Registros de la imaginación utópica en la ficción memorialista española actual”. Eds. *Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez. La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang, 107-123.
- CALABRESE, Omar (1989). *La era neobarroca* (título original: *L'età neobarroca*) Madrid: Cátedra, Signo e Imagen. [En Internet, (25/09/2011):

http://gnusalon.org/wiki/upload/6/6a/CalabreseOmar1999_LaEraNeobarroca_4-11.pdf].

- CALINESCU, M. (1987). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, kitsch, postmodernismo*. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos.
- CALVINO, I. (2000). *Por que ler os clássicos. (Perché leggere i classici* , ed. Póstuma 1991). São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- CASTILLA, A. (1996). “14 escritoras cuentan en una antología la relación entre madres e hijas.” Crónica de Amelia Castilla sobre el acto. *EL PAÍS*, en la sección de Cultura. [En Internet: http://elpais.com/diario/1996/02/28/cultura/825462009_850215.html#despiece1] > Visto el 12/05/2015].
- CHAMPEAU, G. (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, (Humanidades; 93).
- CIPLIAUSKAITÉ, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona* (Vol. 8). Barcelona: Átropos Editorial.
- DE CASTRO GARCÍA, M. I., & MONTEJO GURRUCHAGA, L. (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual: 1975-1988*. Madrid: UNED.
- DE CASTRO GARCÍA, M^a I. (2002). “La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica”. En *Las mujeres escritoras en la Historia de la Literatura Española*, Montejo Gurruchaga, Lucía y Nieves Baranda Leturio (coords.). Madrid: UNED Ediciones.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE), [23.^a edición \(2014\)](http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae). [En Internet, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. [Visto el 01/02/2015](http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae)].
- EAGLETON, T. (1997). *Las ilusiones del postmodernismo. (The Illusions of Postmodernism, 1996)*. Trad. por Marcos Mayer. Buenos Aires: Paidós.
- ECO, U. & BERDAGUÉ, R. (1985). *Obra abierta* (Vol. 2). (*Opera aperta*, 1962). Barcelona: Ariel.
- ECO, U. (1985). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen. [En Internet: <http://llevatetodo.com/book/Eco,Umberto-Apostillas-a-El-Nombre-de-la-Rosa.pdf> > Visto el 15/03/2015].

- _____ (2011). Apocalípticos e integrados. (*Apocalittici e integrati*, 1964). São Paulo: Perspectiva (Debates; 19).
- ENCINAR, Á. (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos de Bibliofilia.
- ESCOHOTADO, A. (1999). *Caos y orden*. Madrid: Espasa Calpe.
- FERREIRA GULLAR, página web dedicada al poeta brasileño. [En Internet: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gula.html>>. Visto el 5/05/2015]. et (01/03/2015): <http://lema.rae.es/drae/?val=postmodernismo>].
- FOUCAULT, M. (2004, [1º ed. 1969]). “Qu’est-ce qu’un auteur? *Dits et écrits*. Vol. I. París: Gallimard.
 - _____ (2007). *Sexualidad y poder (y otros textos)*. (Traducción parcial de: *Dits et écrits*). Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Folio, 62.
 - _____ (2010) *¿Qué es un autor? Seguido de Apostillas A ¿Qué Es Un Autor? De Daniel Link* Madrid: Ediciones Literales. [En Internet:< [PDF] de ula.ve>. Visto el 13/03/2015].
- FREIXAS, L. (ed.). (1996). *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama.
 - _____ (2015). “Maternidad y cultura: una reflexión en primera persona”, [En Internet: <http://www.laurafreixas.com/pdf/claves-9-12-freixas-maternidad-y-%20cultura.pdf>, Visto el 15/05/2015].
- GARCÍA ILDARRAZ, A. (1995). *El lenguaje postmoderno*. Caracas: Opción, vol. 11, no 16.
- GARCÍA LANDA José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. (Vol. 269). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. G. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GLEICK, J., 1994. *Caos: La creación de una ciencia. (Chaos – making a new science*. NY: Viking, 1987). (2ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- GREGOLIN, M.R. (org.) (2003). *Discurso e mídia. A cultura do espetáculo*. São Paulo: Coleção Olhares Obliquos.
- GRUBBE, V. (1996). “Postmodernismo y novela española.” In *Rids* (No. 137, pp. 1-33).
- GULLAR, F., & BRAIT, B. (1980). *Ferreira Gullar* (Vol. 25). São Paulo: Abril Educação.
- GULLÓN, (1994). *La novela española contemporánea*. Madrid: Alianza Universidad.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2005). *José Manuel Caballero Bonald. Dos días de setiembre*, Madrid: Castalia.
- _____ (2006). *Seis manifestaciones artísticas: Seis creadoras actuales*. Madrid: UNED, Aula Abierta.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. & L. MARTÍN NOGALES, eds. (2007). *Artículos literarios en prensa (1975-2005)*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- GRECO, S. (2001). *Últimas noticias de Clara Sánchez*. Lulu. com. [En Internet: <<https://books.google.com.br/books?id=ITIEAgAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=simone+greco+clara+sanchez&source=bl&ots=t6sNdHdF3S&sig=4VTy dCUl86-ZzUREVATWidEBkCo&hl=pt-PT&sa=X&ei=UulDVcfGFqzHsQTg5IG4Dg&ved=0CCcQ6AEwAQ#v=onepage&q=simone%20greco%20clara%20sanchez&f=false>> Visto el 09/01/2015].
- HASSAN, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Chicago: Madison University of Wisconsin Press.
- HOLLOWAY, V. R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)* (Vol. 36). Madrid: Editorial Fundamentos.
- IBÁÑEZ, M^a N. *El "híbrido narrativo" en la novela de Antonio Muñoz Molina*. 2014. Tesis Doctoral dirigida por el profesor Miguel Ángel Muro Munilla. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- JAMESON, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. (The cultural turn Verso Books, Londres, UK, 1998). Traducción: Horacio Pon. Buenos Aires, Manantial.
- JAMROZIAK W. “¿Creéis que lo sabéis todo sobre Stanisław Lem?” En la página oficial de Stanislaw Lem. [En Internet: <<http://spanish.lem.pl/home/interviews/258-creeis-que-lo-sabeis-todo-sobre-stanislaw-lem>>. Visto el 12/05/2015].
- JENCKS C. (1991) *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, 6th. ed., (edición original, 1977).
- JULIÁ, M. (2006). *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica posmoderna* (Vol. 28). Ediciones de la Torre.
- KLINGER, Diana Irene (2007). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro (Brasil): 7 Letras.
- KUNDERA, M. (2000). *El arte de la novela*. Trad.M. V. Villaverde y F. de Valenzuela. Madrid: Tusquets.
- _____. (2001). *La modernidad antimoderna*. México: Letras libres.

- LAGARDE, M. (1990). “Identidad femenina.” [En Internet: http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf. Visto el 15/06/2015].
- LANGA PIZARRO, M. (2000). *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1999. Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
 - _____ (2004). “La novela histórica española en la transición y en la democracia”, *Anales de Literatura Española, ALEUA* 17, 107-120. [En Internet (25/09/2011): http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7262/1/ALE_17_06.pdf].
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1978, 1ª ed. 1972). “*Lazarillo de Tormes*” en la picaresca. Barcelona: Ariel.
- LISSORGUES, Y. (1991). Algunos aspectos de la renovación de la novela española desde 1975. In *La renovation du roman espagnol depuis 1975: actes du colloque des 13 et 14 février 1991, avec un texte inédit de Manuel Vázquez Montalbán, La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo* (p. 27). Presses Univ. du Mirail.
- LÓPEZ NAVARRO, M J. (2007) . “Jorge Semprún: el ciclo de "Novelas de la Anamnesis". En: *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, Nº 10, 2007, págs. 153-162.
- LOZANO MIJARES, Mª P. (2007) *La novela español postmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
 - _____ (2013) “Las teorías de la conspiración en la novela posmoderna. Diario Kafka”. Publicado en periódico digital *Eldiario.es*. [En Internet: http://www.eldiario.es/Kafka/teorias-conspiracion-novela-posmoderna_0_96590404.html] Visto 10/03/2015].
- LYOTARD, J-F (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa. Colección Hombre y sociedad. Serie Medicaciones.
 - _____ (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, colección Teorema.
- MARAVALL, José Antonio (1990, 1ª ed. 1975). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- MAGRIS, C. (2011). “Ulises después de Homero”. *Letras*, 80 (115), p-177. Discurso pronunciado al recibir el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 11 de diciembre de 2009.
- MAINER, J. C. (2004). “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo”. En *Acti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002* (pp. 11-40). Associazione Ispanisti Italiani, AISPI.

- MARIAS, J. Blog del autor. *Alfaguara publicará en septiembre de 2014 “Así empieza lo malo”, la nueva novela de Javier Marías*. En el blog del autor: *JavierMaríasblog*. Entrada publicada en junio de 2014. [En Internet: <<https://javiermariasblog.wordpress.com/2014/06/06/asi-empieza-lo-malo-la-nueva-novela-de-javier-marias/>> Visto el 20/09/2014]. En entrecomillado recoge palabras del autor, y así aparecen en el texto original.
- MCHALE, B. (2003). *Postmodernist fiction*. London: Routledge.
- MONTEJO, L, “La novela española actual desde la transición. Juan José Millás”, en Serie: Acceso: Literatura Española, Canal UNED. [En Internet: <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/3742>>, visionado el 01/05/2015].
- NAVAJAS, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* (Vol. 45). Barcelona: Edicions del Mall, SA.
 - _____ (1996) “Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer”. En *Ínsula*, 589–590. Págs. 37–39.
- OLEZA, J. (1996) *Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo*. En J. M^a. Romera, F. Gutiérrez, y M.García-Page eds. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid. Visor Libros.
- POTOK, M. (2010). *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- PROPP, V. (1981) *Morfología del cuento*. (Morfologija skazky, 1928). Trad. La traducción se ha basado en las versiones francesas de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov y Claude Kahn. Madrid: Editorial Fundamentos.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994). “La ficcionalidad: estado de la cuestión.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (3), 265-284.
- QUILIS, A. (1977). “Reseña a Tomás Navarro Tomás. *La voz y la entonación en los personajes literarios*.” THESAURUS. Tomo XXXII. Núm. 1. pp.178.181. El libro reseñado es: *Tomas Navarro Tomás, La voz y la entonación en los personajes literarios*, México, Colección Málaga, S. A., 1976. [En Internet, alojado en la página web del Centro Virtual Cervantes (CVC): <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAAahUKEwj73YyO-oLHAhWDFZAKHefkDR8&url=http%3A%2F%2Fcvc.cervantes.es%2Fflengua%2Fthesaurus%2Fpdf%2F32%2FTH_32_001_178_0.pdf&ei=syW6Vbu4EoOrwATnybf4AQ&usg=AFQjCNEzUV6ghkRvOT4zILRGNZr4BLKvIQ&bvm=bv.99028883,d.Y2I>. Visto el 12/01/2015].
- RODRÍGUEZ GARCÍA (2006) “El principio teórico de la razón postmoderna”. En *Crítica de la razón postmoderna*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROMERA CASTILLO, J. M^a. N. R. (1992). “Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta.” In *Actas del X Congreso de la*

Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989 (pp. 241-248). Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.

1. _____ (2004). “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”. In *Acti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002* (pp. 9-36). Associazione Ispanisti Italiani, AISPI. [En Internet: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/18/18_007.pdf>. Visto el 10/04/2015].
 2. _____ (2006). *De primera mano: sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor.
- RTVE (2015) *Imprescindibles* – “Semprún sin Semprún”. Emitido en *La 2*, el 13 de marzo de 2015. [En Internet: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-semprun-sin-semprun/3065961/>> Emitido el 27/03/2015].
 - SÁNCHEZ, C. (2006a). “Desde el mirador de mi madre”. *El PAÍS*, sección de Cultura, publicado el día 25/08/2006. [En Internet: http://elpais.com/diario/2006/08/25/revistaverano/1156456840_850215.html Visto el 10/02/2014].
 - _____ (2008a). Lo fílmico en " Últimas noticias del paraíso" y en" Un millón de luces". In *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnología*. Madrid, UNED, 13 al 15 de diciembre de 2007 (pp. 361-374). Madrid: Visor.
 - _____ (2010a) “Clara Sánchez responde a los usuarios de *La Vanguardia* Sección llamada Encuentro digital, el 10/02/201). [En Internet, (25/09/2011): <http://www.lavanguardia.com/participacion/noticias/20100210/53888129958/clara-sanchez-responde-a-los-usuarios-de-la-vanguardia.es-sanchez-julian-sandra-ediciones-destino-gr.html>].
 - _____ (2011). *¡Por fin todos juntos!* EL PAÍS, 22 de mayo de 2011. [En Internet: <http://elpais.com/diario/2011/05/22/madrid/1306063457_850215.html> Visto el 01/05/2015].
 - _____ (2012a). “Por qué entraron en mi vida Verónica y Laura”, en el apartado “Nota de la autora”, página *web* de Clara Sánchez. En Internet: <<http://www.clarasanchez.com/nota-de-la-autora.php>> Publicado en febrero de 2012. Visto el 15/03/2015].
 - _____ (2013a) “Cómo escribí un millón de luces”. En Gutiérrez Carbajo, F. (2013). *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales* [Texto impreso]: (Iciar Bollaín, Almudena Guzmán, Angélica Liddell, Carmen Linares, Clara Sánchez, Ana Torralva).

- _____ (2015) “El miedo psicológico” Revista Mercurio, núm. 167. Enero 2015. En la sección “Firma invitada”, pág. 20 [En Internet: <http://www.revistamercurio.es/images/pdf/mercurio_167.pdf> Visto el 01/06/2015].
- _____ (2015a). “Un viaje por el afán de los deseos y el milagro amoroso”, de Clara Sánchez, publicado en el periódico *EL PAÍS*, sección de Cultura, el día 28/03/2015. [En Internet: <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/27/actualidad/1427486534_592913.html> Visto el 01/05/2015].
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B. (2013). “Búsquedas femeninas de la identidad: mientras vivimos, de Maruja Torres”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22.
- SEMPRÚN, J. (2001). *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (título original en francés, *Le mort qu'il faut*). Barcelona: Fábula Tusquets editores.
- SOBEJANO, G. (1988). “La novela ensimismada (1980-1985).” *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 1(1), 9-26.
- SOBEJANO-MORÁN, A. (2003). *Metaficción española en la postmodernidad* (Vol. 56). Edition Reichenberger.
- SPANG, KURT, I. ARELLANO Y C. MATA INDURÁIN (1995). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Universidad de Navarra.
- SPANG, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2005). “Repensando la literatura como arte (Ensayo sobre una definición de la literatura)”. Madrid: *Revista de literatura*, 67 (133), 5-30.
- SPITZMESSER, A. M. (1999). *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*. New York / Washington / Boston / Bern / Frankfurt am Main / Berlin / Wien / Paris: Peter Lang (= *Work of Change. Latin American and Iberian Literature*, 40).
- TRUFFAUT, F., & Scott, H. (1998). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial. [En Internet: <<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/hitchcock/filmografia.htm>> Visto el 01/03/2015].
- VASKES SANCHEZ, I. (2011) “Posmodernidad estética de Fredric Jameson: pastiche y esquizofrenia” *Praxis Filosófica*, núm. 33, agosto-diciembre, pp. 53-74. Colombia, Cali: Universidad del Valle Cali.
- VILLANUEVA, D. (1995) *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Ediciones Júcar.

- VV.AA. (1995). *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990*. José B. Monleón (ed.). Madrid: Akal.
- VENIER, Martha Elena (2000), “Reseña de *Cervantes y la melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos* de Javier García Gibert”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, enero-junio 2000. Vol. XLVIII, número 01. México CF: Colegio de México, pp. 146-148.
- ZAVALA, L. (2007). *La ficción postmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. [En Internet: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31109546/Lauro_Zavala_Doctorado.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1429382232&Signature=gBZZMGgtVTCz7ebTYKNRrDqkbwI%3D&response-content-disposition=inline> Visualizado 20/03/2015].

2. Entrevistas y apariciones de Clara Sánchez en Prensa, Radio y Televisión

2.1. Entrevistas publicadas en prensa

- AMAZARES, J. (2004). “Entrevista a Clara Sánchez: La engañosa seguridad en que sobrevivimos”, por Judit Amazares. *The Barcelona Review*, 42 (núm. mayo-junio 2004). [En Internet, (25/09/2011): http://barcelonareview.com/42/s_cs_int.htm].
- BUSUTIL G. (2013). “Clara Sánchez: “No somos lo que parecemos y nos pasamos la vida descubriéndolo”] Entrevista en Mercurio 155 - Noviembre 201. [En Internet: <<http://revistamercurio.es/secciones/entrevista/clara-sanchez-somos-lo-que-parecemos-y-nos-pasamos-la-vida-descubriendolo/>> Visto: 01/05/2015].
- DÍAZ FUNCHAL, E. (2010). "Todos necesitamos un anclaje en la vida, algo que le dé sentido, y el mío es la escritura", por E. Díaz Funchal, *Revista de la Junta de Castilla La Mancha*, sección “Visto por”. [En Internet, (25/09/2011): http://pagina.jccm.es/revista/sitio/index.php?view=article&catid=1628%3Aclm-vista-por&id=2535%3Aqtodos-necesitamos-un-anclaje-en-la-vida-algo-que-le-de-sentido-y-el-mio-es-la-escrituraq&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=2324].
- EL MUNDO (2014) Sin firma, publicado en el periódico El Mundo el 29/05/2014, “Clara Sánchez a las mujeres: 'Con más amor en la contabilidad y más frialdad en la cama todo iría mejor’”. [En Internet: <<http://www.elmundo.es/comunidad-valenciana/2014/05/29/53876c5d22601d963f8b4577.html>> Visto el 01/03/2015].

- LA VANGUARDIA (2010) “Clara Sánchez responde a los usuarios de La Vanguardia (10/02/2010). [En Internet, (25/09/2011): <http://www.lavanguardia.com/participacion/noticias/20100210/53888129958/clara-sanchez-responde-a-los-usuarios-de-la-vanguardia.es-sanchez-julian-sandra-ediciones-destino-gr.html>].
- LORENCI, M. (2013) “Clara Sánchez: *Los vampiros prefieren hoy las neuronas a la sangre.*” Publicado en ABC, Barcelona, el día 17/10/2013. [En Internet:<<http://www.abc.es/cultura/20131016/rc-clara-sanchez-vampiros-prefieren-201310161449.html>> Recuperado 01/04/2014].
- MORÁN, D. (2010). “No entiendo el mundo en el que vivo”, por David Morán, *ABC.es, Catalunya*, (08/01/2010). [En Internet, (25/09/2011): http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-01-2010/abc/Catalunya/clara-sanchez-no-entiendo-el-mundo-en-el-que-vivo_1132930992343.html].
- MORGADO, M. (2000). “Entrevista con Clara Sánchez”, por Marcia Morgado. *The Barcelona Review*, 20 (núm. septiembre-octubre 2000). [En Internet, (25/09/2011): http://www.barcelonareview.com/20/s_cs_ent.htm].
- PLAYÀ MASET, J. (2010). “Sánchez: *Me irrita que salven los que hacen daño*”, por Josep Playà Maset, *La Vanguardia.com*, (08/01/2010). [En Internet, (25/09/2011): <http://www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20100108/53863467213/sanchez-me-irrita-que-salven-los-que-hacen-dano-mauthausen-julian-sandra-hitchcock-alicante-sanchez-.html>].
- PLAZA, C. (2006). “Mano a mano entre la novelista española Clara Sánchez y el escritor mexicano Jordi Soler sobre literatura, los premios, el mercado y todo lo que rodea a los libros”, por Caridad Plaza. *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 15 (otoño). Madrid: Universidad de Alcalá, 101-111. [En Internet, (25/09/2011): <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/520/52001510.pdf>]. [En Internet: <<http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/adosvocesclarasoler.pdf>> Visto el 01/05/2015].
- SILVA J.M. (2014) “Hoy es cuando más plena me siento como mujer”. Entrevista de José Miguel Silva *La Prensa*, Perú, publicado el 10 de febrero de 2014. [En Internet incluye vídeo: <<http://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-clara-sanchez-hoy-cuando-mas-plena-me-siento-como-mujer-20429>> Publicado en 10 de febrero del 2014. Visto el 01/04/2015].

2.2. Entrevistas en radio

- ONDA CERO: *Clara Sánchez* (2013). “*No tuve coraje para vencer el peso emocional que mi madre depositó en mí*”. Declaraciones de la autora en ONDA

CERO, 15/10/2013. [En Internet: <http://www.ondacero.es/julia-en-la-onda/clara-sanchez-tuve-coraje-vencer-peso-emocional-que-madre-deposito_2012040400167.html> Visto el 15/06/2015].

2.3. Entrevistas en televisión

- ROMERA CASTILLO, J. M^a. (2013). “Clara Sánchez. Premio Planeta 2013.”. [En Internet: <<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/19159.html>>. Visionado el 01/06/2015; emitido el 18/07/2014].
La transcripción de la entrevista: [En Internet: <https://canal.uned.es/uploads/material/Video/19159/20140718-Clara_Sanchez_Premio_Planeta_2013.vtt>; visionado el 01/06/2015].

3. Participación en coloquios y conferencias (material grabado audiovisual)

- Conferencia de Clara Sánchez - III Curso de la Escuela de Ciudadanos – Manzanares, en 29 de abril de 2011. [En Internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=kceMdyVsaAw>> Visto el 03/11/2013].

4. Novelas de Clara Sánchez

SÁNCHEZ, Clara (1989). *Piedras preciosas*. Madrid: Debate.

____ (1990). *No es distinta la noche*. Madrid: Debate.

____ (1993). *El palacio varado*. Madrid: Punto de Lectura.

____ (1996). *Desde el mirador*. Madrid: Alfaguara.

____ (1999). *El misterio de todos los días*. Madrid: Alfaguara.

____ (2000). *Últimas noticias del Paraíso*. Madrid: Alfaguara.

____ (2004). *Un millón de luces*. Madrid: Alfaguara.

____ (2008). *Presentimientos*. Madrid: Alfaguara.

____ (2010). *Lo que esconde tu nombre*. Madrid: Debate.

____ (2012). *Entra en mi vida*. Barcelona: Destino

____ (2013). *El cielo ha vuelto*. Barcelona: Planeta.

5. Blog, Página Web y Facebook de Clara Sánchez

- **Blog** de Clara Sánchez: *El Boomeran(g), blog literario en español*. [En Internet: <www.elboomeran.com/blog/9/blog-de-clara-sanchez>].
- **Página Web**: [En Internet: <<http://www.clarasanchez.com/>>].
- **Página de Facebook** de Clara Sánchez: [En Internet: <<https://www.facebook.com/pages/Clara-S%C3%A1nchez/37850898302>> Visto el 01/05/2015].

6. Otras referencias en Internet

- Blog de *Culturamas*. *La revista de información cultural por Internet*. [En Internet: <<http://www.culturamas.es/blog/2013/11/09/clara-sanchez-y-el-cielo-ha-vuelto-su-planeta-de-este-ano/>> Visto el 01/05/2013].
- *El Blog sobre cine español*. [En Internet: <<http://www.elblogdecineespanol.com/?p=10607>>. Visto el 02/03/2015].
- De la página *20minutos.es*: *Maléfica* (titulada *Maleficent* en el original inglés), de 2014, [En Internet: <<http://listas.20minutos.es/lista/peliculas-basadas-en-personajes-de-cuentos-391789/>> Visto el 01/05/2015].