

vínculo no es suficiente y precipita las traiciones que Mario sufrirá, así como la quiebra de sus ilusiones. Mario carece de capacidad para transformar su vida y sólo puede ejercer alguna clase de autoridad «delante de personas desprovistas de poder» (28). Al final de la novela, el protagonista parece tomar conciencia con mayor pragmatismo de sus posibilidades, lo que podría inducir a una lectura iniciática de la misma. Sin embargo, es difícil abogar por dicho enfoque pues lo que en la novela predomina es la constatación que Mario efectúa de la quiebra de las esperanzas. Si la mayoría de los procedimientos realistas siguen siendo maravillosos mimbres con los que construir novelas, los «reyes de ilusión» son patrimonio de otros siglos.

The Ohio State University

MATÍAS MARTÍNEZ ABEIJÓN

Floreal Hernández. *Morir en Isla Vista*. Zaragoza, Prames, 1999, 237 pp.

Cuando un historiador y analista de nuestra literatura contemporánea, que ha ejercido su actividad durante cuarenta años en el exilio voluntario —más con ánimo crítico y reivindicativo de las zonas oscuras de la misma (la escritura social de preguerra, p. ej.) que con voluntad institucional—, se decide a escribir una novela, bien se puede colegir que ha intentado sintetizar la experiencia de su vida desde una perspectiva predominantemente intelectual. Si además su narración se centra en los efectos más insatisfactorios de la lucha generacional de mediados del xx —particularizados en los fragmentarios borradores de un tal Víctor Fuentes, «cerebro fugado» de la Península en años sombríos de insumisión y desacato, profesor que fue de la UCSB, ahogado misteriosamente entre Isla Vista y Bodega (en plena geografía californiana de Hitchcock), cuyo albacea, un semiólogo más joven llamado Floreal Hernández trata de ordenar y comentar— podríamos convenir que nos hallamos ante una novela existencial de perdedor. Pero con pulsiones propias de una ansiedad esquizoide que expresa muy vivamente el desvanecimiento de las ilusiones revolucionarias —libertarias, marxianas, sexuales e igualitarias— que alentaron en el mundo occidental antes de que la caída del muro y la globalización neoliberal las redujera a cenizas.

El artificio narrativo distanciador otorga carácter documental de primerísima mano a una crónica autobiográfica desbordante, concebida con humor y angustia, hoy que la literatura y la ideología de la disidencia española enraizadas en los años cincuenta están comenzando a entrar en la historia, como confirma el reciente libro de José Luis Abellán (Espasa-Calpe) sobre los orígenes del movimiento estudiantil en relación con la muerte de Ortega, y su proyección en la transición democrática española, en cuyo proceso contextual se inserta con rango de testimonio directo la novela que comentamos. Crónica de una generación contradic-

toría que ha cumplido su particular ciclo romántico: de las tinieblas nacionalcatólicas, a la credulidad desmesurada en el realismo de los cincuenta, al deslumbramiento de las utopías liberadoras del 68, y al desolado desencanto de los ochenta...

El recurso explícito del «manuscrito hallado» —en este caso un variopinto archivo profesoral— permite al narrador-editor hilvanar con gran versatilidad un texto pluriforme montado sobre el contrapunto dialógico, que contiene, en calculado desorden, diversos planos espaciotemporales, en rigor elementos de una autobiografía novelada desde el pudor y la inseguridad del «sujeto escindido»: el Víctor Fuentes —autor real— que duda acerca del interés y validez estéticos de su novela, pero no de su necesidad testimonial; y el transterrado, que no consigue desprenderse del paraíso perdido, determinante de su trayectoria existencial. Ambos planos se entrecruzan constantemente en el relato, fundiendo vida y literatura, afirmando la transfiguración literaria como manifestación superior tanto de la conciencia individual como de la histórica.

Floreal Hernández —ficticio colega universitario en función de transcriptor, heredero de los papeles y de la vida conyugal del extinto protagonista— reorganiza con criterio profesional los que considera materiales de un «fallido intento autobiográfico de narrativa beatnik» (p. 72), dándoles «un discreto aire neovanguardista», invitando a que el lector activo decida, al modo rayuelesco, si lee todos y cada uno de los «cronotopos» que constituyen el cuerpo del discurso. El parasitario transcriptor —que se declara neoliberal «al igual que Vargas Llosa» (p. 209)— simula repugnancia hacia el presunto contenido social de los papeles del personaje protagonista, del que está decidido a distanciarse para componer con sus materiales una novela negra americana, con opción a ganar el Planeta. Su cinismo irónico palidece ante los testimonios de la vigorosa neurosis existencial del protagonista, como palidecen los proyectos académicos ante el azar imprevisible de la vida.

No obstante Víctor Fuentes y Floreal Hernández —su imprescindible complemento contradictorio— mantienen una relación simbiótica, explícita en las páginas finales cuando el transcriptor, con cierto acento cervantino, declara su aprecio por el personaje pese a las discrepancias confesadas a lo largo del relato (p. 222). El transcriptor nos ofrece la imagen invertida del protagonista como en un espejo, dificultando su autocomplacencia, pero sin la suficiente perspectiva como para interpretar cualitativamente toda la riqueza humana que desprende de las confesiones del personaje. La semiología curricular se muestra impotente ante la energía moral que mueve al protagonista, con todas su paradojas. De esta insuficiencia, no exenta de efectos humorísticos, que garantiza la libertad del lector, resulta uno de los más sostenidos alicientes de la novela.

En todo caso la estructura dialógica permite adivinar la acción compositiva del escritor factual (el verdadero profesor Fuentes Hernández) en

la revisión y selección de borradores y apuntes de diversas épocas, que, a través del transcriptor virtual Floreal Hernández, pasan a integrar el pluriforme texto del «difunto» Víctor. Que con frecuencia se notan las costuras, es un hecho evidente y consentido, acaso también con cierto desdén hacia la ciencia narratológica. Ya lo dice el protagonista con cierto orgullo (p. 212) al mostrar su desconfianza en el oficio narrativo de algunos escritores de éxito, «máquinas perfectas de hacer literatura»: «Yo he escrito comiéndome las entrañas, con los ojos enrojecidos y casi en mi misma piel. A calzón quitado».

El relato se propone la revisión del pasado, exigida por la extraña muerte del protagonista declarada en la primera página. La reconstrucción de su periplo se inicia con la emigración —París, Londres, *Amerikaka*, su establecimiento en California con incursiones en la ilusión revolucionaria latinoamericana (Teatro Experimental de Cali, el Chile de la Unidad Popular). A partir de aquí se agiganta el motivo del retorno a la raíz española causante del exilio. Al reencuentro de Fuentes con el espacio madrileño de su infancia, mediados los años setenta, debemos las páginas más íntimas y sugestivas del libro, cargadas de emoción cáustica (pp. 141 y ss.). Próximo al modelo aubiano de *La gallina ciega*, se juega en forma de diario con una doble dimensión temporal donde «la caza del presente» se constituye en medio para reconstruir el pasado familiar y colectivo, descompuesto por la guerra civil. El Fuentes ficticio hace almoneda de la desolación de las cosas, y emprende en espiral su particular danza de la muerte hacia el suicidio virtual, mientras se desgranar versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* en los epígrafes de las secuencias. En medio, la evocación fantasmal de personas y acontecimientos reales del pasado entrevistados en la memoria infantil y adolescente, cuando el encanto de los billares Quevedo, o el césped del estadio vallecano, adquirirían calidades del refugio patrio más cálido.

Dando esquinazo a cuestiones de género, la novela concluye, tras la muerte de Buñuel —el «padre espiritual» de Fuentes—, con una especie de *post-scriptum* edípico, donde se induce al caos poniendo en tela de juicio la integridad moral del *super ego* paterno, que dinamita premeditadamente los formalismos narrativos a favor del texto abierto.

Entre el desencanto y el desenfado, el mecanismo distanciador —potenciado hasta el sarcasmo por la disgregación de la anécdota, la inserción de enigmas oníricos (que recuerdan al Baroja de *El Hotel del Cisne*), los conatos de escritura automática de aberrante tipografía...— alcanza su mayor definición en la aspereza de un lenguaje que sabe a aguafuerte, a capricho goyesco y a provocación buñuelesca, modelos declarados del concepto expresivo del protagonista.

En primera instancia, *Morir en Isla Vista*, está llamada, por su rara autenticidad, a producir extrañeza en el contexto de la actual narrativa española. Bajo sus muchas referencias ideológicas, literarias, cinematográficas e intelectuales, subyacen todos los tópicos que nutrieron las ilu-

siones racionalistas de posguerra, ilusiones perdidas que, antes de ser tópicos fueron vida, una vida que pocas veces nos ha sido contada en un mismo texto desde la doble perspectiva del interior y del exilio. Creo que, con toda su marginalidad editorial (otro signo de coherencia con la autenticidad del empeño), *Morir en Isla Vista* debería servir de referencia para la definición de una generación «transicional» y «transaccional» que, por lo visto, ya comienza a ser historia.

UNED, Valencia

CECILIO ALONSO

Adelaida García Morales. *El secreto de Elisa*. Madrid, Debate, 1999, 266 pp.

*El secreto de Elisa* reads with the same fluid pace as the ease and grace with which its main character, Elisa, leaves her husband and settles into an unnamed town somewhere in the rolling hills of the province of Segovia. Equally as engaging as the countryside for which Elisa yearns in an effort to escape Madrid's numbing effect on her, is the opening line of the novel: «[d]espués de veintiocho años de matrimonio, Elisa empezó a sospechar, por vez primera, que su marido [Gabriel] le ocultaba la existencia de una amante» (5). Once made aware of Elisa's propensity for daydreaming and fantasizing about reality, and her quest for solitude, the reader soon perceives the ethereal quality that is a hallmark of García Morales' writing. In keeping with the resulting calm of such otherworldliness, Elisa's rational acceptance of Aurora, her husband's paramour, diminishes the expected—anecdotal—tension that usually stems from marital infidelity, and advances the smoothness of an unencumbered third-person narration. Because of the absence of traditional markers that ordinarily weave mimetic dialogue into narrative discourse, the narratorial consciousness remains lucidly coherent, while at the same time assuming its proper place in the polyphonic texture of this story about a woman who reshapes her life after her marriage ends.

However exemplary the harmony which characterizes the manner in which her two sons Germán and Pedro—and husband Gabriel—encourage and assure her, it is shattered soon after Elisa takes possession of the two-story house that catches her eye upon driving into the nameless town. Seeing it apparently vacant, Elisa is informed by Eulalia, its owner, of the tragic end that her sister and nephew (Encarna and Daniel) met while living in the house twenty years before. Even though Elisa is advised to stay out of the rooms that are off the kitchen, she is immediately drawn to the locked door that leads to Encarna's and Daniel's rooms. Fearless in the face of Eulalia's misgivings, Elisa delights in adapting the place to her taste and finds great comfort in the warmth of the kitchen. Not unlike her determination to buy the house, she enters